الصوت والصدى

دراسة فى تأثير ألف ليلة وليلة فى الرواية العربية المعاصرة

تأليف

دكتور/ محمد نجيب التلاوى

كلية الآداب ـ جامعة المنيا

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى ابنى الحبيب/ خالـــد

تزامن مولدك مع الانتهاء من هذه الدراسة

التى استمتعت فيها بعبق شهرزاد الحضارة

العربية فى عليائها.

مرحبا بك فى دنيانا الغرور، وأتمنى

أن تحيا فى طور حضارى أفضل.

والدك

د. محمد نجيب التلاوى

فى ١٩٩١/٩/١٠

الباب الأول

(الصــــوت)

* أسلوب القص فى حكايات الليالى:

أ ـ الاستطراد والتداخل الحكائى.

ب ـ الشخصية.

حـ ـ مستوى الصراع.

* أسلوب القص فى الليالى *

إلى أى حد تغلغلت الليالى فى أنسجة الفعل الإبداعى للرواية العربية المعاصرة؟

وهل يعد تأثر الرواية العربية المعاصرة بالليالى امتدادا للارتباط بالتراث العربي؟

إذا أردنا أن نبحث عن تأثير الليالى فى الرواية العربية المعاصرة، فعلينا أن نحدد مدى ارتباط هذا التأثير بالتراث العربى، أم بالتراث الانسانى عامة، وهذا يسوقنا إلى التوقف مع الليالى وحجم الأصالة العربية فيها لتحدد من البدء هوية هذا التأثير.

والإجابة صعبة للغاية ولاسيما أن الليالى أشبه ما تكون بالطبقات الجيولوجية فى تربتنا الحضارية، لأنها تنبئ ـ كما يقولون ـ عن عصور مختلفة وأساطير متنوعة، مما أغرى الشعوب المختلفة بإدعاء ملكيتها.

ولقد تعرض أكثر من باحث لتحديد عروبة الليالى، وجاءت اجتهاداتهم متباينة فأحمد الزيات يقول: (إن أصل هذا الكتاب نواة من الأقاصيصى الهندية والفارسية تسمى «هزار افسانة» ترجم إلى العربية من الفهلوية فى أواخر القرن الثالث الهجرى)[١]، ولقد تبع الزيات فى هذا الرأى عدد كبير من الباحثين نذكر منهم: موسى سليمان[٢]، منير بعلبكى[٣]،

---

١) ألف ليلة وليلة تاريخ حياته/ د. أحمد حسن الزيات/ ص ٢٦ وتكرر المعنى نفسه فى كتابه (فى أصول الأدب العربى) ص ٤٩/ لجنة التأليف والنشر ١٩٣٥.

٢) فى كتابه الأدب القصصى عنند الوب

٣) مجوعة مقالات نشرها فى مجلة المكشوف اللبنانية لسنة ١٩٣٨ أعداد (١٦٣/ ١٦٦/ ١٦٧).

عبداللطيف حمزه[٤].

أما الدكتورة سهير القلماوى فهى لم تثبت الرأى الشائع الذى قاده الزيات ولم تنفه أيضا، لأنها ترى (أن الكلام عن تاريخ الليالى رجم بالغيب فى أكثر الأحيان، فمعالم هامة للبحث مفقودة فقدا تاما... هناك فجوة كبيرة من الزمن لا نملك فيها من الليالى إلا إشارات لا يمكن مهما أسرفنا في تحميلها أن تحتمل أن نصل بها إلي شئ هام وثابت)[٥]

ولعل هذا الغيهب الكثيف الذى يلف أصل الليالى يعود - فيما اعتقد - إلى ما هو شائع من عدم تحديد مؤلف لليالى، وأنها نتاج شعبى، والباحث يرى ما تراه د. نبيلة ابراهيم بأن التسلسل المنطقى مع المنتوج الشعبى لليالى سيؤدى حتما إلى إمكانية المنترج الأدبى الفردى، ثم تصنيف. نبيلة إبراهيم قولها:

(إن حكاية ألف ليلة وليلة تمثل موحلة متطورة للحكاية الأصلية، ومن ثم فإن عصر التأليف الواعى قد فرض عليها)[٦]. ولعل هذا ما يدفع الباحث إلى الاعتقاد الحذر بأن مؤلف الليالى هو «ابن المقفع»[٧]*، ونجد فى تبريرات «صفاء خلوصى»[٨] ما يثبت هذه القناعة أو الاعتقاد، فهو يرى قربا بين

٤) راجع كتابه (الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى مجئ الحملة الفرنسية) /ص ٢.٧

٥) ألف ليلة وليلة/ د. سهير القلماوى/ ص ٤٢

٦) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى/ إلرائم /ص ٩٦

٧) عبد الله بن المقفع ت ١٤٢ هـ - ٧٥٧م.

* ربما كانت حكايات الليالى شفوية بين شعوب الشرق العربى والهندى والفارس وجاء ابن المقفع فأعاد الصياغة وصبغها بحرفة التأليف وأحسن الصياغة تماما كما أحسن «ت. س. إليوت» التنظير لكثير من الأفكار النقدية التى سبقته حتى ظن البعض انتسابها إليه.

٨) الأدب المقارن فى ضوء ألف ليلة وليلة/ د. صفاء خلوصى/ ص ٣٢ وما بعدها دار الشئون الثقافية العامة ببغداد.

«كليلة ودمنة» وبين «الليالى» فكلاهما يشاع ترجمته عن الفهلوية.. وكلاهما قد ضاع أصله الفارس.

ومقدمة ابن المقفع فى «كليلة ودمنة» جزء لا يتجزأ من السمات الأسلوبية لنص الكتاب نفسه، ثم إن رأيه فى المرأة فى «الأدب الكبير»(٩) يوازى ما جاء عن المرأة فى الليالى فهو القائل (النساء بالنساء أشبه من الطعام بالطعام، وما فى رحال الناس من الأطعمة أشد تفاضلا وتفاوتا مما فى رحالهم من النساء)(١٠). وهو قول يوازى تماما ما جاء فى الليالى ٥٦٩ (.. فلما جهزت له الطعام قدمته بين يديه وكانت عنده الصحون تسعين صحنا، فجعل الملك يأكل من كل صحن ملعقة والطعام أنواع مختلفة وطعمها واحد، فتعجب الملك من ذلك غاية العجب ثم قال: أيتها الجارية أرى هذه الألوان كثيرة وطعمها واحد، فقالت له الجارية: أسعد الله الملك، هذا مثل ضربته لك لتعتبر به، فقال لها: وما سببه؟ فقالت: أصلح الله حال مولانا الملك، إن فى قصرك تسعين محظية مختلفات الألوان وطعمهن واحد)(١١).

وذكر البصرة فى الليالى - وهى موطن ابن المقفع - قد بلغ ١٩٣ مرة فى الكتاب.

ولعل دراسة مستقلة عن حجم الحيوان في الليالى وفى «كليلة ودمنة» ليوقفنا على نتائج ربما تعزز ما تذهب إليه هنا. وربما أن «ابن المقفع» صرح بالترجمة حتى يعطى لمؤلفاته فرصة الذيوع والانتشار، وأمره ليس بدعا بين

---

٩) الأدب الكبير/ لابن المقفع/ ص ٩٨ وما بعدها

١٠) السابق/ ص ٩٩ - ١٠٠

١١) الليالى/ ج ٣ - ص ٤٠) ط. بولاق

المترجمين فقدحاكى «رامبو» هذا الصنيع.

ولاستثمار هذا الافتراض المدعوم بالأدلة يمكننا أن نستبعد لفظ ترجمة ل الليالى، أو على الأقل نرضى بفكرة تعريب القصة الإطارية لليالى التى اكتست لحما وشحما بالثقافة العربية والحضارة الإسلامية. ويساعدنا على ذلك أن فرصة نقل بعض القصص الشعبى الفارسى كانت قائمة عند العجم الذين دخلوا الإسلام، والذين زاد نفوذهم بعد سقوط الدولة الأموية، وكانوا يعتدون بثقافتهم وحضارتهم الزائلة كرد فعل طبيعى للعصبية العربية الأموية.

وإذا كان الدارسون يقسمون قصص الليالى إلى (فارسى/ هندى/ يونانى/ مصرى/ بغدادى/ دمشقى) فإننا لا نختلف على التأليف العربى لـ (المصرى/ البغدادى/ الدمشقى)، ويبقى أن نقول إن ما يمكن نسبته إلى (فارس والهند واليونان) قد قام راوى الليالى بتعريبه وليس بترجمته حيث صبغ بأسلوب عربى وبروح عربية توازى الخلق الإسلامى المسيطر على كل الحكم والمواعظ الإخبارية فى الليالى، فضلا عن استعراضه لبعض عادات وتقاليد العرب.

وإذا جاز لنا أن نبحث فى البعد الأكثر عمقا لليالى فى طريق تأصيل هويتها العربية، فاننا سنبحث عن السمات العامة للأسلوب القصصى فى الليالى، من خلال منظور حضارى يرتبط بمعطيات الحضارة الإسلامية والعربية بالتحديد ولنكن فرصة أخرى لانطلاق البحث نحو تحديد الأصول القصصية وبذور تأثير الليالى العربية استزرعها روائيو العصر الحديث فى الرواية العربية المعاصرة.

أ - الاستطراد والتداخل الحكائى:

يحتفل أسلوب الليالى بالمنعطفات المديدة، والقسمات المتنوعة المتشابكة،

ويكثر من الدوران حول مركزية الحدوتة الأصلية.

والاستطراد سمة أسلوبية فى التآليف العربية، وليس من المستغرب أن تمتد هذه السمة إلى الليالى لتعزز انتماءها العربى.

وسمة الاستطراد والتداخل الحكائى لها ما يبررها فى الليالى نفسها كأسلوب قصصى، ولها ما يبررها أيضا من واقع الحضارة والتاريخ العربى أنذاك. فبالنسبة لليالى نفسها فإننا يمكن أن نعد القصة الإطارية (خيانة زوجة شهريار له...) من أكبر الدوافع لقبول الاستطراد والتداخل الحكائى لمتطلبات التجربة القصصية فى القصة الاطارية، بل إن هذه القصة الإطارية هى التى تفسر لنا هذه السمة فى الأسلوب القصصى لليالى. ذلك أن إطالة السرد القصصى كان ضرورة لشهرزاد، لأن طول الحكاية قد ارتبط بطول حياتها ومن ثم كان الاستطراد وتداخلات الوصف والتدخلات الحكائية من أبرز الوسائل المعينة لشهرزاد فى مهمتها المصيرية. ولقد نجحت شهرزاد فى ذلك نجاحا ملحوظا حتى أنها جعلت من الاستطراد وسيلة إقناع غفلى مناسبة، وجعلت من التداخل الحكائى وسيلة جذب وتشويق فطرية كادت تعادل السحر كواحد من أبرز مفردات الليالى.

ويمكن أن نستشهد بما بدأته شهرزاد فى الليلة الأولى حيث إن التاجر قتل عن غير عمد ابن الجنى، فظهر له العفريت[١٢] وأراد قتل التاجر ليثأر لابيه المقتول، فيستسلم التاجر له، ويطلب منه مهلة ليرد ديونه ويودع أهله وقد أمهله العفريت مدة معلومة، فذهب التاجر ثم عاد للجنى لينتظر مقتله. هذه

١٢) تخلط لليالى دائما بين الجن والعفريت

القصة الأساسية. ثم تلاحظ أن الراوى لليالى هنا يتيح فرصة لثلاثة شيوخ يمرون بالتاجر فيشفقون علي حاله وينتظرون معه.. ولما ظهر الجنى طلب أحد الشيوخ أن يحكى للجنى قصته، ولو أعجبته فعلى الجنى أن يهبه ثلث دم التاجر، ويوافق الجنى المتحفز للثأر، ولكنه يعجب بحكاية الشيخ الأول فيهبه ثلث دم التاجر.. ثم يتقدم الشيخ الثانى فيحكى قصته الغريبة، وتعجب الجنى فيهبه الثلث الثانى من دم التاجر.. ثم يحكى الشيخ الثالث، فيعفى الجنى عن دم التاجر. (١٣)

إذن فنحن أمام ثلاث حكايات تداخلت فى الحكاية الأولى (وسيلة جذب وتشويق لامتداد عرضى). ولو أننا تدبرنا مضمون الحكايات الثوالث لأدركنا على الفور أن الشيوخ لا يقصون حكاياتهم علي الجنى وإنما يقصونها من خلال شهر زاد على الملك «شهريار» ليتعظ، فحكاية تمجد المرأة وحمايتها لزوجها.. والأخرى تهاجم خيانة المرأة لزوجها.... وكأن الحكايات على هذا النحو تنويع معزوف باتقان ليلامس قلب شهريار، وليتسرب إلي عقله فى رسالة مؤداها أن من بين النساء خائنات وعفيفات(١٤). ومن ثم فالإقناع هنا عنقودى يتوجه من مستويات متباينة واتجاهات متباعدة ليزيد من قوة التأثير، ويحيط بعقلية شهريار الملك المجروح.

ومدى نجاح الاستطراد والتداخل الحكائى فى الليالى نستطيع أن نلمسه بوضوح فى موقف شهريار الذى انجذب بشغف للحكايات، ومن ثم انعقد لسانه

---

١٣) راجع الليالى حـ ١ ص ١٠ وما بعدها

١٤) تكررت هذه الفكرة فى قصص أخرى من الليالى مثل الملكة إبريزة الرومية، «باب» زوجة الحارث الكلابى. فلقد حافظن على عفتهن حتى الموت. راجع الليالى حـ ١

عن النطق بإعدام شهرزاد، ذلك لأن هذا التداخل والاستطراد قد اعتنى بالمعانى التى تثير الدهشة والغرابة أكثر من عنايته بالمعنى الذى يبتدع رواية فنية محكمة أو يطور حدثا...

ويبدو أن هذا الإعجاب لم يقتصر على شهريار فقط، وإنما امتد إلى الأوربيين الذين ينجذبون إلى القصص المتداخل، ف «هانت» قال عن الليالى: (كلما نبصر الليالى العربية تسلط أضواء على أفكارنا، وكأنهن طلمسان ترصعه المجوهرات. (ونتوهم أن علينا أن نفتح الكتاب لتنتشر أمامنا علبة المجوهرات وتحيطنا بعزلة فى حديقة.)[١٥] ويعترف. «فورستر» بأن الليالى تمتلك مقومات الإبداع الفنى، وأن شهرزاد تمكنت من البقاء والخلود لأنها جعلت الملك يتعجب باستمراره، مشدوها حول مايمكن أن يجعل لاحقا[١٦] ويمثل الاستطراد والتداخل الحكائى امتدادا لمزاج الفنان العربى المعجب بالارابيسك فالاستطراد والتداخل الحكائى يعتمد على التكرار ممثلا فى استخدام السجع (الايقاع المتكرر على أبعاد صوتية متساوية) بدافع افتراض الإلقاء بصوت مسموع، ثم تكرار الوصف قد صاحب الاستطراد ليساعد مع الاستطراد على إتمام البناء المورفولوجى لحكايات الليالى، فوصف المرأةالعجوز المخيفة يتكرر مع كل عجوز شمطاء[١٧] فى حكايات اللّيالى، والأمر نفسه فى وصف جمال الصبية، فيتكرر مع كل صبية موصوفة بالجمال[١٨] حيث نجد وصفا للعيون

---

١٥) الوقوع فى دائرة السحر/ د. محسن جاسم الموسوى. ورد النص فى كتابه/ ص ١٠١/ ١٠٢

١٦) سمات الرواية / ص ٣٤ ط. ١٩٦٨.

١٧)) راجع وصف الليالى ل «ذات الدواهى» - مثلا - فى الجزء الأول ص ٢٠١ ، وهو وصف ستبكرر مع كل عجوز.

١٨) راجع وصف الليالى للمرأة الجميلة ص ٣٧ وص١٠٢ - مثلا - من الجزء الأول اتقف على مدى التشابه والتكرار لوسائل الوصف.

والقد والشعر والفخذ والخد، وتلاحظ استعارة مظاهر الطبيعة فى الوصف[١٩] (حتى أن التعبيرات المكررة كادت تحدث السأم لولا اختفاؤها فى خضم أحداث متنوعة، لعواطف ملتهبة، حيث إن الراوى يمنح الليالي تغيرات حية من اللون المتحول، ونغمات جديدة من الانطباعات والأوهام في الأرابيسك العربى)[٢٠].

وتكررت موتيفات كثيرة مثل: حب الآدمى للجنية والعكس جاءت فى الجزء الأول ص ١٢ والجزء الثانى ص ٣٢٢، والجزء الثالث ص ٦٥ ـ ٢٢٩ ـ ٣٢٩... . وعبث العفريت بالأنسى ورد فى الجزء الأول ص ٨٥ وتكرر فى الجزء الثانى ص ٨٧.

والتكرار درجات بدءا بالسجع الموسيقى للجمل النثرية، ثم بتكرار الوصف، ثم تكرار الفكرة والوسيلة. ويأتى الإسهاب الوصفى المكثف مع الاستطراد الحكائى ليرسم الخطوط المتداخلة مورفولوجيا، فيسدد الراوى كل الفراغات فى اللوحة الحكائية ليضمن التماسك العام (حكايات الشيوخ الثلاثة فى حكاية التاجر والجنى..)، ولعل هذا ما جعل الكثير من نقاد أوربا يجمعون على أن الاستطراد الحكائى يمثل جمالية تخفى معها البناء التقليدى الصلب للحدوتة.[٢١]

وإذا كانت الأنماط السلوكية في الحضارة تخنق الروح الفطرية لدى الإنسان ـ كما يقولون ـ فاننا يمكن أن نجد فى الاستطراد والتداخل الحكائى نوعا من

١٩) راجع الوصف للمرأة فى الليالى بالتفصيل فى كتاب «المرأة فى ألف ليلة وليلة/ د. هيام على حكاد/ ص ٢٠٧ وما بعدها.

٢٠) راجع كتاب الوقوع فى دائرة السحر/ لمحسن الموسوى ص.٢٨ وما بعدها

٢١) المرجع السابق

انعكاسات نفسية تنبئ عن اشتياق إلي الحرية بسبب رغبات مكبوته من واقع مرير وربما مهين، فيجد الراوى والمستمع فى الرد الحكائى والاستطراد فرصة للانفلات والتطهير من خلال الثراء الخيالى الخلاق مثلا ومن ثم فالصور المثالية الرائعة لخلفاء وسلاطين المسلمين التى صورتها الليالى للعصر العباس لم تكن فى تقديرى سوي تقديم نموذج كانوا يتطلعون إليه، ويتمناه الراوى والمستمع الشعبى الفقير، وأن تلك الصور النوذجية لم تكن حقيقية تغرى بالتطلع إلى الشرق العربى كما فهم الأوربيون بقدر ما كانت تمثل نوعا من السخرية وتعكس قدرا من مرارة واقع قاس عليهم.

ويقى أن يشير الباحث إلى أن سمة الاستطراد والتداخل الحكائى فى الليالى تقل فى الحكايات المعنية بشخوص تاريخية أو فى حكايات الأشقياء والفتيان بينما تزيد بكثرة ملحوظة فى تلك الحكايات المعتمدة على الخوارق التي يمتزج فيها الواقعى بالخيالى، وكلما اقتربنا من الفانتازيا، كلما كثر الاستطراد وتعددت الحكايات المتداخلة، وكثر الوصف العام، وتزاحمت الرؤى وكأن هذه السمات من متطلبات الفانتازيا التى تنقل إلى مدى تخيلنا عالما وإمكانات لها صلة ضعيفة بالواقع ولها صلة قوية بالخيال، وذلك بفعل المخيلة Fancy ولا سيما عندما يصبح (العنصر الخارق مرادفا للفنان نفسه)[٢٢] الذى يبحث عن تعويض ما لواقع مؤلم.

---

٢٢) المرجع السابق/ ص ٢١٧

ب - الشخصية:

تعد الليالى كشفا داخليا لحضارة أمتنا العربية فى فترة زمنية بعينها، ومن ثم فعلينا أن نعيد النظر فى المظاهر اللاعقلانية وعالمها المجهول الذى امتلأت به الليالى، وأصبح فى يسر وسهولة امتداداً للواقعى، وهو ما يَسر عملية التحرك داخل السياق القصصى لوحدات الليالى.

إن إيمان العربى بالغيبيات قد سمح له على نحو ما يتقبل خوارق الأمور فى حكايات الليالى، وتشبث خياله بها من منطلق اعتقاده بفناء الحياة بمظاهرها.. ومن ثم كان سعيه للتنعيم الدائم فى الجنة، والتي لا يعرف عنها إلا الرموز القليلة التي تزيده إغراء.

ومن ثم كانت خوارق الليالى تمثل نوعا من الرياضة العقلية التي تهيأ لها، وإيمانه بالقرة الإلهية، ويدفعه إلى مزيد من الإيمان بأن الله قادر على كل شئ، وأنه ناصر للحق والخير، وأن كل شئ ممكن بقدرة الله وإرادته.

وأغرت الخيال العربى، وبات يتساءل ماذا حدث بعد ذلك؟ وهو يصاحب البطل فى رحلاته إلى المجهول، لأن البطولة كانت تعنى خوارق الأمور التى تخلط الوعى باللاوعى، والواقع بالخيال، ولماذا لا يتشبث، ويتحمس العربي لهذا البطل الذى يسعى لتحقيق مثاليات يدين بها العربى، ويعجز عن تحقيقها فى واقعه.

ولعل هدف القصص الوعظى قد ساعد على تشابه البطولة فى الليالى، ومن ثم دفعنا عالم الليالى إلى بعد واحد، وهذا ما ساعد على تسطيح الشخصية فى الليالى، فالتاجر فى الحكاية الأولى لليلة الأولى من الليالى يتمتع بحسن

النية، ويقتل عن غير عمد ابن الجنى فداه كل منهم بحكاية قصها على الجنى ليعفو عن هذا التاجر[٢٣]، فالتاجر هنا شخصية مسطحة، وعلى الرغم من مركزيتها فى الحكاية، إلا أنها لم تكن فاعلة، ولم تتغير وتتبدل تبطور الأحداث، وإنما ظل التاجر منتظرا للعفر عنه دونما حراك ولا فاعلية.

وحتى الشخصية المتحركة، والتي تغرنا بفاعلية سطحية، سرعان ما نكتشف سطحية هذه الشخصية، لأن القدرة التي تحركها قدرة انزراعية موقوتة، وليست نابعة من تميز وجهد ذاتى.، ونستشهد علي ذلك بالسندباد[٢٤] فى رحلاته، فهو يسطير على جناح الرخ، ويفلت من كل الصعوبات التى تواجهه، الرجل الفقير يفوز بالزواج من بنت السلطان...، ومن ثم نفهم بأن الشخصية مسيرة لهدف ما حسب مشيئة الأحداث المدفوعة بمشيئة الهدف الوعظى، والمستعين بدوره بالمشيئة الإلهية.

والشخصيات فى حكايات الليالى أصبحت شعبية (السندباد/حلاق بغداد/ التاجر/الخادم/ الصبية الجميلة/ السلطان/ الوزير/...) ومن ثم جاءت الشخوص فى صورة نماذج متباينة لتحاكى الصفات الإنسانية، واتجهت نحو التجريد، وربما عمد الراوى إلي عدم الوقوف مع الوصف الحسى المميز لشخوصه، وعدم التحليل لدواخلهم... أما التحليل الداخلى فلربما لعجز فنى متوقع، أما تجاهل الوصف الحسى للملامح الذاتية لشخوصه، فهو عمد مع سبق الإصرار لأن الراوى فى الليالى الذى يصف دقائق الثياب والقصور ودهاليزها، والأطعمة وأنواعها وأشكالها، والحدائق ويجسمها، لقادر على

---

٢٣) الليالى حـ ١ ص ٨ - ٩ وما بعدها

٢٤) راجع الجزء الخاص برحلات السندباد.

تصوير ورسم الملامح المميزة للوجوه البشرية، إلا أن راوى الليالى ترك ذلك عن عمد ليدعم تسطيح الشخصية من ناحية، وليعرض نماذج عامة من ناحية ثانية، وليتماشى ذلك مع العقيدة الإسلامية من ناحية ثالثة.

ونضرب مثالا بشخصية «شركان» مع الملكة «ابريزة»، فعلى الرغم من طول الحكاية التى استغرقت ليالى طويلة، ووقف الراوى مع دقائق المجالس التى جمعت «شركان» و«ابريزة» إلا أنه وصفهما معا وصفا عاما يفيد جمال، ابريزة، وقوة «شركان» و «ضوء المكان»(٢٥). وفى الليلة السادسة والثالثين بعد المائة يطالعنا راوى الليالى يوصف «عزيز» الشاب فيقول: (.. رأى شابا جميلا نظيف الثياب ظريف المعانى إلا أن ذلك الشاب قد تغيرت محاسنه وعلاه الاصفرار من فرقة الأحباب وزاد به الانتحاب...)(٢٦)

ويلاحظ الباحث أن الراوى حريص على الوصف الذى يعطى انطباعا. لا الوصف الذى ينحت شخصية بدقائق صورتها، بينما يعتنى الراوى فى الحكاية نفسها بوصف دقيق لكرسى لا لشئ إلا لأن ابن الملك سيجلس عليه ليستمع إلى الشاب «عزيز» (... ثم أن تاج الملوك أمر بنصب كرسى فنصبوا له كرسيا من العاج والابنوس مشبكا بالذهب والحرير وبسطواله بساطا من الحرير فجلس تاج الملوك على الكرسى وأمر الشاب «عزيز» أن يجلس على البساط..)(٢٧) وهذا يدل على تعمد الرواى عدم تقديم شخصية محددة الملامح بقدر ما يعتنى برسم النموذج والذى غالبا ما يبخل عليه حتى بالإسم الذى يميزه فيكتفى

٢٥) راجع حـ ١ نت الليالى ص ٢٧. وما بعدها.

٢٦) الليالى حـ ص٣٤٦

٢٧) المصدر نفسه حـ ١ ص ٣٤٦

بتسمية كثير من الشخوص بمهنتها فهذا صياد/ وتاجر/ وحارس دون أن يسمى التاجر والحارس والصياد... .

وقد لاحظ «محمد مفيد الشوباشى» هذه السمة، وهو يعرض للقصة العربية القديمة (إن أول ما نلاحظه على أسلوب القصة العربية القديمة أنه لم يعن بتصوير أشخاصها ووقائعها من الخارج... فنحن نعرف من قصة «كليب» شيئا كثيرا من صفات أشخاصها وأخلاقهم ومعتقداتهم ولكننا لم نعرف إلا اليسير من هيئاتهم وصفاتهم الجسدية). (٢٨)

وإذا ارتضينا التجرية للشخصيات المختلفة فى حكايات الليالى، إلا أن الشخصيات التي ورد ذكرها وتحمل قدرا من الحقيقة التاريخية قد جاءت هى الأخرى بالمستوى الوصفى التجريدى نفسه، حيث إن الراوى لم يعتن بوصف الملامح الخلقية «للخليفة» - مثلا - وهذا يضطرنا إلى الاستسلام للاجتهاد الأوربى الذى رأى أتباعه أن الحرج الدينى كان من أبرز العوامل التى أخفت الملامح الخلقية المميزة لشخوص الليالى.

وكان «سيسيل» هو الذى أشار لهذا الرأى، وعقب عليه د. محسن الموسوى فى عرض توضيحه لمفهوم «الارابيسك العربى» بقوله(والراوى الوسيط - العربى - وبحكم كونه متأثرا بنفس الأجواء التى يعيشها الرسام والخطاط، يرى فى النباتات والأشجار قوالب تركيبية يمكن اعتمادها فى البناء اللغوى «الدلالة والبناء» تماماً كما اعتمدها معاصرو الفنان فى التعويض عن الأجساد البشرية، والنوازع القريبة إلى شكل هذه الأجساد، والتي يحرم عليه الدين الإسلامى

٢٨) القصة العربية القديمة/ محمد مفيد الشوباشى/ ص٥٨

الإكثار منها أو الإلحاح والإسهاب في التعريف بها بما يجعلها نماذج صنمية.. نهاه القرآن عنها... وهكذا فإن الراوى العربى الوسيط كان متحرجا هو الآخر فى رسم شخوصه رسما متكاملا، وكان يلجأ إلي سطحية التشخيص، وعفوية التعريف..) (٢٩)

وقد لا نعجب إذن عندما تختفى ملامح البطل والبطلة فى القصة الإطارية نفسها، فلا نقع على ملامح ترسم لنا وجه شهريار ولا شهرزاد، وكان وصف شهرزاد نفسها محدودا جدا حيث جاء عنها (.. وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال، الكبيرة اسمها شهزاد، والصغيرة اسمها دينازاد وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ...) (٣٠) فشهرزاد جميلة لكننا لانقع على ملامح الوجه المكونة لهذا الجمال، واكتفى بالوصف العام (ذات جمال وقد واعتدال..).

ولا نعجب أيضا عندما نرى تزايد حماس القارئ العربى لأبطال حكايات الليالى وهم يدعون إلى العدل ويقاومون الشر والظلم، لأنه يرى فيهم الامتداد لأبرز التعاليم الإسلامية ومما يزيده تعلقا وجود البطل النموذج المختفية ملامحه الذاتية، فيمتلئ القارئ العربى مع حكايات الليالى - بالأمل والإيمان حيث يثق فى القدرة الإلهية التي تحرك الشخوص المسطحة - فنيا - فى الليالى، وهنا تنقطع سلسلة التسبيب، ويفتر الحماس للبحث عن السبب والنتيجة، وتصبح الميثولوجيا الإسلامية هى أساس القناعة بتسطيح الشخصية «النموذج» المجردة

٢٩) فى دائرة السحر/ د. محسن جاسم الموسوى/ ص ٢٨١/ ٢٨٢.
٣٠) ألف ليلة وليلة جـ ١/ ص٨.

من دقائق التمييز الخلقى.

والشخصية المسطحة المدعمة بخوارق الأمور لم تنعزل عن الواقع، لأن تلك الشخوص الحكائية تتحرك فى الليالى - بين الواقع واللاواقع بيسر وسهولة، وخوارق الأمور مسخرة لتحقيق أهداف واقعية ووعظية، ومن ثم فتعلق القارئ بهذه الشخوص ليس فقط لما تزخر به من مواهب خارقة، إنما لأن ما يتهيأ للشخصية من قدرات، وما تحققه من انتصارات، يعد نصرا لهم على واقعهم المملوء بالشرور والمتناقضات، ولا سيما وأن تلك الشخوص المسطحة تحقق لهم المثاليات التي يتطلعون إليها فتعاطفهم معها إنما يمثل انفعالا قد يصل إلى حد «التطهير».

ألم نقل فى البداية بأن علينا إعادة النظر في المظاهر اللاعقلانية التى تحفل بها الليالى، لأن البطولة آنذاك تعنى خوارق الأمور، وخلط الوعى باللاوعى، لتحقيق المثل الأخلاقية الوعظية. وهو مفهوم يختلف تماما عن مفهوم البطولة المعاصرة فى طورها الحضارى الجديد، الذى قد لا يسمح بتسطيح الشخصية - غالبا - فضلا عن الاعتناء بالتحليل النفسى للشخصية، وذلك لأن البطل - غالبا - ملتصق بواقعه، ونرى البطل الذى يعانى ... ويمنى بالهزائم المتلاحقة حتى أصبح مفهوم البطول اللابطل .unheroic hero.

ولعل هذا الأمر يفسر لنا الفارق بين الرواية الفنية المعاصرة ، وبين أسلوب القص فى حكايات الليالى. فالليالى تتخذ من الواقع متكأ لرسم مستقبلى (يوتوبيا - فانتازيا) ومن ثم ارتبطت البطولة بخوارق الأمور ممثلة فى تدخل المشيئة الإلهية لحماية الجانب الخير دائما. بينما نجد الرواية الفنية المعاصرة

تنغمس فى الواقع، أو تعيش على صداه، فتكتفى باجترار الذكريات، فافتقدت الروح الريادية، والنظرة المستقبلية، وأصبحت تابعة بموضوعاتها اللصيقة بالواقع.

وسنرى في الجزء الثانى من هذا البحث (الصدى) كيف استثمر روائيو العصر الحديث تسطيح الشخصية فى توظيف فنى على غرار شخوص وأبطال الليالى، ولا سيما فى رواية «الحوات والقصر» للطاهر وطار.

وإذا كانت «الليالى» كشفا داخليا لحضارتنا العربية فى فترة زمنية بعينها، فلعل هذا يفسر لنا التشابه البطولى في قصصى الليالى (التاجر/ ضوء المكان/ السند باد/ الوزير وتدان...) والذى ترتب عليه البعد الواحد، على الرغم من تعدد الليالى، وتعدد الحكايات التى اعتمدت على العرض الضمنى للعرى الانسانى، والذى تلاعبت به النقائض نتيجة لاستسلامه لغرائزه، وجاء الوصف ظاهريا عاما ومجملا، مما أدى إلي طرح غير تام للتجربة الانسانية بعمقها ودواخلها وحاول راوى الليالى تعويض ذلك بالتداخل بين الوعى واللاوعى حيث جعل كلا منهما امتداداً للآخر.

حـ - مستوى الصراع:

لاشك فى وجود منظور أخلاقى يميز بعض الأمم عن بعض، إلا أن نسبة التميز الحقيقي للأفكار المجردة التي تتشبث بها وهو صراع ولد مع البشرية، وعبرت عنه البشرية فى وقت باكر فى أساطيرها حيث كان التعاطف مع الخير ضد الشر مولدا لصراع دينوى أزلى، قد انعكس بالطبع على الأداء الفنى للأجناس الأدبية بخاصة.

والليالى ارتبطت بهذا الصراع الأزلي الكلاسى، وانعكس على حكايات الليالى فى صورة ثنائيات متباينة:

ظالم	مظلوم
موت	حياة
ظلم	عدل
حاكم	محكوم ....

ولأن الليالى انطلقت حكاياتها لهدف وعظى وتهذيبى ولمعالجة «شهريار» الملك، فكان من الطبعى أن تصل الحكايات من أقصر الطرق، وهى الطريقة الرأسية - إلى الهدف الوعظى الذى صبغ بأخلاقيات تميز الإسلام والمسلمين بخاصة.

والصراع فى حكايات الليالى اعتمد على محورين أساسين، يستمدان وجودهما من أساس بنائى متين يتمثل الأول فى فكرة رد النهاية إلى البداية لتكتمل - كما سنرى - فى الجزء الثانى من هذا البحث والمعنون ب (الصدى).

أما المحور الفنى الآخر فيتمثل فى استطرادات قدمت بدوائر متداخلة حول مركزية الحكاية، وهذا البناء المور فولوجى، كان تعويضا لأساسيات فنية أخرى لم توجد فى الحكايات كتحليل الشخصيات، وهذا البناء المور فولوجى على الرغم من توسعه إلا أنه كان من أبرز عوامل الربط والتشويق، ولقد وجدنا صدى هذا البناء فى الروايات المعاصرة - كما سنرى - .

وإذا أردنا أن نفسر مستوى الصراع فى الليالى من خلال منظور حضارى عربى فبالطبع نحن أمام إشكاليات لابد من تقديرها أولا قبل تخصيص الحديث

فى هذا المضمار. وأول هذه الإشكاليات التفاوت الزمنى لتجميع حكايات الليالى (بغدادية/ مصرية/ دمشقية..) أو (العصر العباسى.. العصر المملوكى) ومن ثم فحديثنا غير محدود بفترة زمنية بعينها، وإنما نستطيع أن نقول إنه يختص بفترة الإسلامى الوسيط فيمتد زمنيا ليتسع لكل الاجتهادات التى أدلت برأيها فى تحديد زمنية التأليف أو التجميع لحكايات الليالى.

أما الإشكالية الثانية فى الحديث عن الصراع فتتمثل فى زمنية الحكايات داخل الليالى حيث إن الزمن غير محدود مما يعطى فرصة لخوارق الأمور، وهذه الزمنية المبهمة هى التى شكلت الكون العضوى لليالى، وما فيها من صراع، حيث تعانق الخارق بالطبيعى، والمقبول باللامعقول، فتشكلت الحكايات في إطار أسطورى يشارك فيه الإنس والجن على حد سواء، إلاّ أن الباحث يريد أن يوضح أن الزمنية المبهمة هنا، والإطار الأسطورى لم يصنفا حكايات الليالى تصنيفا فنتازيا، لأن البداية لأى حكاية فى الليالى دائما تبدأ من حقيقة واقعية، ومن ثم محكايات الليالى أقرب إلى مفهوم «الخيال العلمى since fiection.. بمنظورنا الحضارى والفنى المعاصر حيث تنطلق روايات الخيال العلمى من حقيقة علمية، ثم تستحلب إمكاناتها بالخيال الممكن ومما يعزز ذلك أن شخوص الليالى واقعية، وإن كانت وسائلها غير واقعية فى الصراع. ولعل هذه السمة بالتحديد هى التى دفعت «مارثا بايك كونانت» فى كتابها «القصة الشرقية في انكلترا فى القرن الثامن عشر» إلي الإشادة بدور الليالى فى تطوير الرواية الحديثة[٣١] بقولها: (.. فأفادوا منها الرومانسية وحبكتها

٣١) راجع المرجع السابق لتحقق من مدى تأثر «إدجار ألن بو» الأمريكى بالليالى وهو من روّاد الخيال العلمى أيضا.

الحديثة وروحها المغامرة كانت تجهز الرواية الانكليزية غير المتطورة آنذاك بما كانت تحتاجه لكى تتجاوز تلك الممارسة المملة الشائعة فى رسم الشخوص قصصيا للمجلات)(٣٢)

وإذا كنا قد أشرنا إلي إشكالية الإبهام الزمانى في حكايات الليالى، فلا بد من الإشارة إلى المكان فى الحكايات نفسها، لأن الزمان والمكان هما ركيزتا العالم العقلانى ولا بد من تقديرهما ونحن بصدد الحديث عن طبيعة الصراع فى الليالى وتفسيره تفسيرا حضاريا. والغريب هنا أن الباحث وهو يسعى لتفسير حضارى يجذر لحكايات الليالى فى تربتنا العربية

. . يلاحظ اختفاء الحجم

الطبيعى للمكان، واختفاء التصوير المباشر، فالسند باد - مثلا - فى رحلاته وصف لنا أشياء ولم يصور بيئة؟ ويبدو أن الطريقة الرأسية لإبراز الفكرة قد قللت من الحجم المكانى، واستبدلته برؤيا طوباوية. ولم نجد انعكاسا لأثر البيئة على أخلاقيات الشخوص المعدة سلفا كنماذج تصلح لكل البيئات والأزمنة نحو (التاجر/ الصياد/ الحاكم/ الخادم/ الجارية...)

وبتحديد أكثر يمكن أن يلاحظ الباحث أن أمكنة الصراع فى الليالى تتركز على الأرض أو فى البحار وأعماقها، وهنا نقترب من خصوصية الأدب العقدى للعربى، فجال بخياله فى الأرض والبحر - مواطن سفلية - وكانت جولاته فى السماء - مواطن علوية - محدودة للغاية؟

وعلى الرغم من طمس الملامح المكانية والبيئية إلا أن صوفية الصحراء

٣٢) النص وارد فى كتاب «فى دائرة السحر» /د. محسن الموسوى/ ص ١٧

العربية قد انعكست علي مستوى الصراع في الليالى، فالصراع بين الخير والشر محاكاة حقيقية لحقائق كونية كالليل والنهار وهذا يعزز مكانة القدرة الإلهية عند العربى، فهو يرى فى الصحراء مسرح الحياة الممتدد وغاغموض، وتعاقب الليل والنهار تأكيد متكرر لقدرة إلاهية بأن كل شئ زائل إلا هو - سبحانه - فالليل والنهار يمثلان البناء الدائرى حيث رد النهاية إلى البداية - كما نجده في كثير من حكايات الليالى - وهى قيمة فنية أفادت منها الروايات المعاصرة.

ثم تتجسد الوسطية العربية فى بناء صراع الليالى، فالليل بعتمته والنهار بضوئه يمثلان ثنائية كونية متضادة، وعلى الرغم من تباعدهما إلا أنهما معا يمثلان ديمومة الزمن الممتد المتعاقب ويعبران معا - على الرغم من التضاد - عن مسيرة الزمن وامتداد الحياة. ومن ثم كان تجاور الضدين هو سبيل الصراع فى حكايات الليالى حيث تلاحظ أن فكرة الصراع الأساسية الخير الشر هى الأساس الذى انبثقت منه شواهد وأمثلة تمثل الثنائيات الفرعية المشكلة لطبيعة الصراع فى حكايات الليالى العربية نحو:

الحاكم	المحكوم
الأمانه	الخيانة
الظلم	العدل
الغنى	الفقر
الزواج	الموت
المرأة	الرجل
الانسان	الجان

والصراع يجمع المتضادين في تجاور وتداخل متفاعل.، ولابد من نتيجة حتمية.. ويحكم تدخل القدرة الإلهية كان البقاء لجانب الخير بتفريعاته (المحكوم ـ الأمانة/ العدل/ الزواج/ الانسان/ الغنى...) ـ كما سنرى ـ (إلا أن التساؤل الذى يطرح نفسه هنا إلى حد استطاع التكرار لهذه التيمانى أن يستوعب القلق والحيرة والألم الذى يعتصر عربى الصحراء؟.

الصراع فى حكايات الليالى يرتبط بمعطيات المعنى الكونى (الخير الشر) ويتفرع حتى محدودية الصراع الانسانى الذى يمثل استشهادا وأمثلة متباينه لحقيقة الصراع الكلاسى بين الخير والشر.

ودوافع القصة الإطارية هى التي تحكم طبيعة الصراع فنحن أمام شهريار الملك الذى تتملكه غرائزه فتثور نفسه، وتتقلب بفعل الغرائز ويزمع على الانتقام غير المحدود...، لا من امرأة ولكن من جنس النساء، وجاءت شهرزاد لتقوم بترويض النوازع الانسانية المتقلبة عند شهريار، الذى لم تكن حاجته إلى جسد قدر .حاجته إلى اقتناع عقلى، ولذلك كثر الاستشهاد فى حكايات الليالى باستعراض (الحاكم والمحكوم)، ومن ثم الظالم والمظلوم.. والظلم والعدل... إلى آخر الثنائيات التقليدية المتضادة التى شكلت جوهر الصراع في حكايات الليالى.

وهناك عوامل ساعدت على تقليدية الصراع، وكيفية حسمه لصالح الخير، ومن هذه العوامل الشخصية المسطحة.. حيث إن لأكثر شخوص الليالى قدرات محدودة لأنهم يمثلون نماذج عامة (الحلاق/ الجارية/ الخليفة/ الصياد/ التاجر...) ولما اكتفى الراوى بتسطيح شخوصه حد ذلك من تعقيد الصراع

فجاء مباشرا أحاديا يوازى بساطة الشخوص المسطحة التي تلتزم هى الأخرى بوجه أحادى (شخصية خيرة شخصية شريرة..، فغير غنى..).

ومن العوامل المساعدة على تقليدية الصراع الايمان بالمشيئة الإلهية، بل هى التي تساعد علي حسم الصراع دونما استغراب، لأن تدخل القوى الغيبية يعبر عن سيادة الرب المعبود وقدرته المطلقة. وهنا نلمس الظلال العقدية فى تصرفات شخوص الليالى.. ففى حكاية (علاء الدين والمصباح السحرى) نلاحظ أن حلم علاء الدين يتحقق على الرغم من تباعد المسافة الطبقية بين علاء الدين ومحبوبته التى هى بنت السلطان، وذلك لتدخل القوي الخارقة الممثلة للمشيئة الإلهية لإعادة ترتيب الأمور بما يحقق الرغبة الحلم.

والمشيئة الإلهية تنقذ التاجر من الجنى عندما تسوق إليه ثلاثة رجال يتولى كل منهم فداء ثلثه[٣٣] فينتصر الانسان على الجنى المتحفز للشر. وتظل كنوز سليمان رمزا لتحقق المشيئة الإلهية التي ترفع قوما وتذل آخرين وتحقق تعادلية كونية تغرى الفقير بآمال الغنى، والصعلوك بالملوك والكل سواسية علي الرغم من الطبقية الحادة القاسية، ونلاحظ ذلك فى حكاية (عبدالله البرى وعبدالله البحرى). بينما يتجلى الورع فى حكاية (مدينة النحاس)[٣٤] وهو ورع يكتسب قدرة تأثيرية شديدة بحكم امتزاجه بصوفية الصحراء ... وهى صوفية تؤكد زوال كل شئ ما عدا الله القادر على كل شئ[٣٥]، وأصبحت مفردات الليالى مساعدة على تحقق المشيئة الإلهية، بالمعقول أو باللامعقول نحو (البساط السحرى/ طاقية الإخفاء/ الفرس الأبنوس).

---

٣٣) الليالى/ راجع الليلة الأولى والثانية

٣٤) راجع الليالى جـ ٢

٣٥) الوقوع فى دائرة السحر/ الموسوى/ ص ٢٥١

والحكاية الإطارية نفسها التي تبحث في الحكايات التالية في الليالي عن وسائل إقناع تعرض وجود نهاية لكل حكاية ويجب أن ينتصر فيها الجانب الخير ومن هنا تحددت تقليدية الصراع في حكايات ألف ليلة وليلة.

وإذا كان الباحث قد استعرض عناصر القص في حكايات الليالي لإ براز مدى ارتباطها بطبيعة تجربة الليالي ومن ثم ارتباطها بالانسان العربي والحضارة العربية لأن الليالي طبقات جولوجية للثقافة والحضارة العربية فهذا الاستعراض لا يعني سعي الباحث لرصد السلبيات والايجابيات الفنية، لأننا بالطبع لسنا أمام قصة فنية أو رواية فنية وإنما نحن أمام مادة قصصية زاخرة ومتنوعه ومقدمة بأسلوب قصصي.

وكما ذكر الباحث - آنفا - أننا لو استطعنا أن نبرز العلاقة الوطيدة بين هذه العناصر وبين العربي ومعطياته الحضارية والبيئيه آنذاك، لأكدنا على الجذور العربية لليالي، ولتعرفنا على أهم السمات الفنية لعناصر القصة التي استزرعها العربي في الليالي وباتت تمثل وسيلة تميز فني يمكن استثمارها عند الروائيين والقصاصيه المعاصرين، فتمتد الأصالة في المعاصرة لتحقق طورا فنيا متميزا للفن القصصي المعاصر في أدبنا العربي الحديث.

وإذا أضفنا إلى عناصر القص السابقة أن الكون العضوي لليالي تشكل على أساس منظور إسلامي، يعتمد في الأساس على الإيمان بالقدرة الإلهية والمشيئة الإلهية، فيمكن إحصاء ذلك من نهايه الحكايات حيث تتحقق المعجزات لانتصار الجانب الخير دوما.

وتستعرض د. نبيله إبراهيم[٣٦] بعض رموز الليالى الموجهة إسلاميا، مثل صورة الشئ المحرم.. والذى غالبا ما يندفع الانسان لاكتشافه على الرغم من عدم حاجته إليه (مثل عشق التفاحات الثلاث) ... فهذا رمز للانسان الذى يحب أن يعيش لواقعه على الرغم من الرغبة التي تتملكه بفضولية للإرتياد والأكتشاف وهى امتداد علي نحوما لـ (تفاحة سيدنا آدم والشجرة).

وصورة الرجل الذي ينقلب بالسحر إلى حيوان وترده المرأة الجميلة[٣٧] فهذا يعنى قدره الانسان على استرداد صفاته الجميلة بالحب والرغبة الصادقة، وهى صورة للشر الذى يمكن أن يتحول إلى الخير بالحب الصاذق، والكلمة الطيبة - وأمثلة ذلك كثيره، ويمكن مراجعة الليلة الأولى والثانية والثالثة من الجزء الأول.

وفى قصة «قمر الزمان» يقع البطل أسيرا فى البرج، وتتدخل العناية الإلهية للبطل الخير فيتحرك جمود السجن يتدخل الجنية «ميمونة» ليصل البطل إلى غاتيه المقصودة متغلبا بالخوارق علي الصعاب كلها.

أما وصف المتع الحسية الدنيوية، فهى امتداد للوعود بالجنة ومتعها، إلا أنها فى الليالى جاءت مسوخا مادية بتصور بشرى مقيد، ومن ثم كثر وصف القصور والحرير والسندس والديباج والجواهر والذهب وألذ الأطعمة والفواكه، كما كجاء وصف للقيان والغناء والجوارى.. وإن كان إلتصور البشرى قد انحرف في تصوير عاطفة الحب المخلصة فانزلق إلى إثارة جنسية يبدو أن

٣٦) راجع أشكال التعبير في الأب الشعبى/ د. نبيله إبراهيم

٣٧) تيمه تكررت بكثرة في حكايات الليالى، وانتقلت ليفيد منها الروائيون المعاصرون بأبعاد رمزية أخرى ولا سيما فى رواية (ليالى ألف ليلة) لنجيب محفوظ.

سببه الأسلوب العامى المتواضع نفسه الذى سيطر على الأداء الأسلوبى لليالى.

وإذا تجاوزنا عن هذه الهنات أو السقطات ، فيمكننا القول بأنها لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما هو ولع بالجمال المادى والبشرى، بدافع إقرار ضمنى بالقدة الإلهية وعطائها لبنى البشر.

وهناك مفردات في الليالى تزيد من توثيق جذورها العربية بل وأصالتها البيئية، وعلى سبيل المثال قيمة حبس الفتاة في قلعة حصينة بعيدة حتى يأتى الحبيب فيخلصها ويتزوجها، فهذا رمز لمعاناة الفتاة مع جسدها الناهد الناهض فى ضوء تحكم الأبوين ـ عادات وتقاليد عربية خالصة ـ حتى يأتي حبيبها ليتزوجها فيحطم قيودها لتحقق ذاتها مع حبيبها(٣٨).

ومما يزيد من توثيق الليالى بالميثولوجيا الإسلامية تلك الحكايات التي اتصلت بجن سيدنا سليمان بخاصة (الذين سجنهم فى القماقم)، وجن سيدنا سليمان في البحر حوله إلى عموض وإعجاب وأثار دهشة رائعة فى الليالى ولا سيما فى حكاية (الصياد والعفريت) وحكاية (بدر باسم وجوهرة).. وذكر سيدنا سليمان على هذا النحو يمثل صلة إيمانية أرضت خيال العامة وساعدت راوى الليالي.

وفى حكاية (عبدالله بن فاضل عامل البصرة) نجد الامتداد الإسلامي ممثلا في صورة (الخضر الذى يعيد بلوقيا من البحار السبعة إلى مصر وهو يدعو إلي الإسلام ونصرة المؤمنين).

---

٣٨) المرجع السابق.

ومما يزيد الالتزام الإسلامى لراوى الليالى أن الجن والعفريت على الرغم من دورهم الخارق فى الحكايات إلا أن معرقة المستقبل لم تلعب دورا في الليالى مما يعكس مدى الالتزام الإسلامى. فضلا عن الوعظ الإسلامي المباشر في الليالى وجاء بطريقتين(٣٩).

- قصة ليست سوى إطار والمعلومات يتلو بعضها بعضا فى سرد طويل يعتمد على اللغز والغرائب للجذب
- القصة أو الخبر بطريقة مباشرة.

أما عن الأسماء والكنى فى الليالى فهى تعكس نوعا آخر من التوثيق العربى، حيث ان عددا كثيرا من الأسماء ترتبط ارتباطا مباشرا بتاريخ المنطقة العربية (هارون الرشيد/ النعمان/ الحجاج/ سيدنا سليمان ...) وارتبطت الكنى بما وضعت له في الحكايات فضلا عن أسماء البلدان ، وحتى الخيالية منها افناحت مادة وصفها من البيئة العربية مثل (جزيرة الواق واق) حيث الخلق والسمت والعادات تعكس الارتباط ببلاء المسلمين.

وإذا كان الباحث قد استعرض بعض السمات الفنية المميزة للأسلوب القصصى فى الليالى، فإن هذا لم يمنع من الإشارة إلى سمات أخر كان لها ارتباطها بالجذور العربية، وقد أوجدتها طبيعة القصص فى الحكاية الإطارية، ومن ذلك اعتماد الراوى (شهرزاد) على الأسلوب العربي البسيط السهل القريب المنال المسجوع أحيانا، ولاسيما وهى - كما نفترض - تعتمد على الإلقاء الشفوى، واستقبع ذلك محاولة لمسرحة الأحداث، ومن ثم كثر الحوار فى

٣٩) راجع تفصيليا كتاب «الف ليلة»/د. سهير القلماوى.

الليالى أيضا، وهى محاولة لتجسيم الأحداث«أمام شهريار»لكى تزيد من جذبه وانفعاله بحتماياتها، وقد نجحت فى هذا حتى أن شهريار كان يعلق علي بعض الحكايات بمدى تعلقه بشخصية حكائية، وهذا يعكس قدر المعايشة والانفعال لشهريار لأن شهرزاد استطاعت تجميع أطراف الجذب والإقناع ممثلة فى معادلتها المعتمدة على:

القدرة المشيئة الإلهية + سحر الكلمات + الشغف بالمجهول.

فتحقق لها الغزو النفسى والعقلى الذى تطلعت إليه منذ أقدمت على مهمتها الصعبة.

وسنلاحظ أن هذه السمات الفنية التى جاءت فى حكايات الليالى كانت مطواعة للغاية عندما بدأ روائيو العصر الحديث استثمارها والإفادة منها حتى فى تسطيح الشخصية، والتوسع الأفقى الاستطرادى، والبناء المورفولوجى للحكايات، فضلا عن استلهام جو الليالى وخيال حتمياتها بالإضافة إلي التوظيف الفنى الناجح لشخصيات الليالى فى الحكاية الإطارية، والتى حركها الروائيون المحدثون بمستويات رمزية تتناسب ومعطيات العصر وإشكالياته. وسنلاحظ - بالتفصيل - المعطيات الفنية السخية لألف ليلة وليلة، وكيف أفاد منها الروائيون فى عصرنا الحديث، وذلك فى الباب الأخير من هذا البحث وهو بعنوان (الصدى).

الباب الأخيـر

الصـــدى

ملامح تأثير الليالى فى الرواية العربية المعاصرة.

أ - البطولة.

ب - الصراع .

جـ - الراوى.

ء - البناء الفنى.

هـ - اللغة.

و - الخيال.

إلى أى حد نسمح للماضى أن يقتاد حاضرنا، ويخطط لمستقبلنا؟، وهل هذا هو سبيل التطور الحقيقى فى عالم الرواية؟ هذا السؤال يطرح نفسه ونحن نبحث فى جدوى التوظيف والاستلهام التراثى ولا سيما من الليالى وهو منطوق البحث.

الحنين إلى الماضى والتشبث به نزعة طللية جاهلية .. ولما جاء الإسلام قدس المسلمون الماضى لما فيه من مثل وقيم إسلامية وتاريخ إسلامى مشرق وحضارة رائدة. وارتبط تعلقنا بالماضى بالعقيدة بالدرجة الأولى. وعلى الرغم من توحد الاتجاه نحو الماضى إلا أن دوافع الاتجاه الطللى تختلف كلية عن دوافع الاتجاه العقدى فالفارق كبير، لأن الدوافع الطللية متعلقة بالبيئة بالدرجة الأولى ومتعلقة بتواضع العقلية العقدية الجاهلية التى لم تستطع تحصين المستقبل المبهم فبات يؤرق الجاهليين، فكان الوقوف الطللى هروبا، بينما التعلق بالماضى الإسلامى كان فخرا بحضارة واعتزازا بتاريخ وتمسكا بعقيدة هى آخر هدى السماء إلى الأرض.

وإلى أى مضمار ينتمى التوظيف والتأثر الروائى المعاصر ... إلى اللعنة الطللية التى تدفعنا إلى التغنى بالماضى والتدثر به لعجزنا عن استيعاب الواقع، ولهروب من مستقبل قد لا نسهم فيه فهو مبهم بالنسبة لنا، ... أم هو إدراك جيد للواقع، وتطلع لمستقبل يتطلب نوعا من التوثيق التراثى لحضارة عربية قديمة نثق فى معطياتها؟

وأعتقد أن تجربة أوربا السابقة علينا قد تحدد لنا الإجابة، بل والهدف من التوظيف التراثى والتأثر بالليالى فى الرواية المعاصرة.

تذكر أن الأدب الأوربى (المسرح بخاصة) قد نشأ فى أحضان الأساطير الإغريقية، واللغة اليونانية، وبات التقليد ميزة فنية، فأكثروا منه وداروا فى فلكه لوقت طويل، والتزموا بأسلوبه وقوانينه .. ولم تعرف هذه الفنون التطور إلا بالثورة على ذلك النظام الكلاسى، فعدوا «كورنى» من رواد المسرح الأوربى بمسرحيته «السيد» التى ثار فيها على قانون «الوحدات الثلاث» فحققت نجاحا ومثلت إرهاصا لتطوير فن المسرح.

بل إن الأوربيين أنفسهم يعتبرون الريادة لمن ثار على النظم الكلاسية التى قيدت المسيرة الأدبية الأوربية لوقت طويل، وفى مجال القصة، يعدون قصة «جيهان دى سانترية الصغير» ١٤٦٣ للكاتب « «أنتوان دى لاسال» رائدة للقصة الحديثة، وآخرون يعدون قصص "دون كيشوت» لسيرفانتس رائدة ... وكلاهما يتفق فى أن العملين قد غيرا مسار القص الأوربى الذى ظل أسيرا للنبلاء والأشراف داخل أسوار القصور، ومنتديات الملوك والحكام.

ويرجع كثير من المؤرخين السبب فى الثورة على القيود الإغريقية إلى شعراء «التروبادور»، الذين كتبوا بالبروفانسية تمردا على اللاتينية، وصوروا مشاعرهم الذاتية الحقيقية تمردا على التحجيم الأسطورى ...، فانطلق الأدب الأوربى بعيدا عن الصيغ التعبيرية العتيقة، وبحث عن التشبيهات الواقعية السلسة، وبدأ الأوربيون يلمسون أرض الواقع ويصورون انفعالاته ومعطياته بعد أن زكمتهم روائح المعابد والأساطير.

ويبدو أن الإبداع الروائى العربى المعاصر قد مر بمرحلة مشابهة، ولكن تقليده لم يكن لتراثه بقدر ما كان للوافد الأوربى، هذا المد الأوربى قد غلق المنافذ التى كادت تمتد من موروثنا العربى إلى الرواية العربية المعاصرة، وابنهر روادنا ببهرج الرواية الأوربية، بل وتمادوا فى نفى وجود حتى جذور هذا الفن فى موروثنا الأدبى .. وقد بلغ التقليد حدا مرعبا عندما شكا رواد فننا القصصى من المرأة المصرية القعيدة المنزل .. وأن وضعها هذا لا يساعدهم على القص[١]، لأن المرأة فى الروايات الأوربية تشارك الرجل فى العمل، ومن ثم تساعدهم على الرواية والقص وهو مالم يتوفر لهم. وهذا يبرز إلى أى حد كان تمثل روادنا للرواية الأوربية، حتى أن البدايات الأولى كانت غريبة عن مجتمعاتنا العربية، «فهيكل» يصور الريف الفرنسى بدلا من الريف المصرى فى «زينب»، و «طه حسين» ينطق «آمنة» الخادمة بفكر وفلسفة المثقفين فى «دعاء الكروان» ، والحكيم يكتفى بالحركة داخل دائرة الـ أنا ... .

ويسخر د. عبدالحميد إبراهيم من هذه البداية بقوله (... وليس عبثا فى فترة غلبة المد الأوربى أن تكون الأشكال القصصية فى عالمنا هى أشكال أوربية شبيهة بالأزياء والأضواء والمحلات الأوربية)[٢].

وكان على العرب أن ينتظروا «كورنى» العرب ليتمرد على هذا التشبع بالشكول الروائية الأوربية، وليبحث عما فى تراثنا من إمكانيات يمكن أن تبعث الفن القصصى بعثا آخر.

ولما تمكن فن القص من العرب، وتمكن العرب منه، بدأوا البحث عن وسائل

---

١) راجع «إبراهيم الكاتب» للمازنى.

٢) مقالات فى النقد الأدبى/ د. عبدالحميد إبراهيم /ص ٤.

التميز وأكسبهم الاستقلال فى النصف الثانى من هذا القرن فرصة البحث عن هوية (وليس عبثا أن المجتمع وقد بدأ يكتشف هويته أخذ فى الوقت نفسه يتحسس مافى التراث من أشكال، وقد تستطيع أن تنبعث من جديد وأن تتصدى لتيارات العصر)[٣]. ويرى د. عبدالحميد إبراهيم أن هذا التوجه للإفادة من التراث العربى يمثل مولدا جديدا للرواية العربية أو بتعبيره يمثل مرحلة الإرهاص بالشكل التقليدى للرواية العربية، وأن الفترة السابقة التى سيطرت عليها الشكول الأوربية هى مرحلة ما قبل الرواية العربية.

والعودة لتمثل التراث العربى فى الرواية العربية المعاصرة لا تمثل ردة كالردة الأوربية مع تراثهم الإغريقى، لأن العودة هنا ليست للاستسلام كلية لهذا التراث، ولا للارتقاء فى أحضانه، وإنما هى عودة للإفادة من الأصول التراثية، فى محاولة لتميز الإبداع الروائى العربى، ولإعادة انطلاقه الطبيعى محملا بعبق التراث.

وليست العودة طللية بالطبع، لأن الروائى يدرك واقعه، ويعانى منه، ويخطط لمستقبله معتمدا على حصانة عقدية تؤمن المستقبل بطريقة افتقر إليها الجاهلى من قبل. لقد اختلفت الرؤية، لأن الإنسان المعاصر ملأته التجارب والمغامرات بشئ من اليأس، ولم تعد الرؤية تعكس تواضع الإنسان أمام خبايا الطبيعة، وإنما أصبح الإنسان فى مواجهة أخرى، مواجهة مع طبقات شعوره المختلفة والمختزنة لآلام الواقع وانعكاساته، ولطموحاته .... وأصبحت القاعدة الموحدة بين القديم والحديث - حيرة الإنسان فى الوجود[٤] - وإن اختلفت

---

٣) السابق/ ص ٤.

٤) راجع كتاب «أشكال التعبير في الأدب الشعبى» د. نبيلة إبراهيم/ ص ١٠٣/١٠٤.

دوافعها الحضارية.

ولو أننا أعدنا البحث فى بدايات فن القص العربى فى العصر الحديث، لاكتشفنا وجود تيار يمتد من تراثنا العربى امتدادا طبيعيا، ولكن تقليدنا لأوربا أجهض المحاولة، ونلاحظ ذلك منذ محاولة «عيسى بن هاشم» وهو يسير على غرار المقامة العربية (والعجيب أن أدبنا الحديث بدأ محاكيا للمقامات دون ألوان القصص العربية القديمة الأخرى. فقد ظهر كتاب عيسى بن هشام منسوجا على غرارها ثم ظهرت «ليالى سطيح» ناهجة ذلك النهج، وفى أثناء ذلك ظهرت مقامات اليازجى وغيره، ولعل ذلك يرجع إلى أن الذوق الأدبى .. كان لا يزال بدائيا لا تصله إلا المحسنات اللفظية، والصنعة الكلامية)[٥].

وإذا أردنا تضييق دائرة البحث على هذا الخط التراثى الصاعد فى مسيرة الرواية العربية المعاصرة، فإننا يمكن أن نتابع تلك الأعمال المتصلة بموضوع البحث، وأعنى الأعمال القصصية التى تأثرت بألف ليلة وليلة، وهى أعمال ترصد هذا التيار العربى التراثى الممتد بضعف وبحذر فى مسيرة الرواية المعاصرة ... وبالطبع لم يكتب له النجح ولا التمكن، لأنها محاولات فردية متباعدة* بدأت بـ «كنوز سليمان»[٦] ليوسف جريس ١٩٢٦، ثم رواية «أحلام شهرزاد»[٧] لطه حسين ١٩٤٢ ثم «المدينة المسحورة»[٨] لسيد قطب ١٩٤٦، ثم «ألف ليلة الجديدة»[٩] لعبدالرحمن الخميسى ١٩٤٨، وقبلها «القصر

٥) القصه العربية القديمة/ محمد مفيد الشوباش/ ص١١٨

٦) قرأ الباحث عنها ولم يقع عليها

٧) أحلام شهرزاد/ لطه حسين/ دار المعارف

٨) المدينة المسحورة لسيد قطب - صدرت عن دار المعارف ١٩٤٦.

٩) ألف ليلة الجديدة لعبد الرحمن الخميسى صدرت في سلسلة كتب للجميع ١٩٤٨.

* يمكن الإشارة أيضـا إلي علاقه الأسلوب الرومانسى للمنفلوطى برومانسيات الليالى - على نحو ما -.

المسحور» ١٩٤٧ للحكيم وطه حسين.

ومع سبعينيات هذا القرن بدأ هذا التيار فى العطاء بكثرة ملحوظة فجاءت «ملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ، و«مالك الحزين» «لأصلان»، و «الحوات والقصر» للطاهر وطار ... والكثرة تعكس قناعة الروائى العربى بفكرة الإفادة من التراث (استلهاما أو توظيفا) .. وكأنه رأى فى المحاولة محافظة على القيم والعادات تحفظ على المجتمع تماسكه، ويخشى فقدانها فى زحم الحياة المتغيرة ... .

وتأتى الليالى العربية فى صدارة الكتب التراثية التى تركت تأثيرها المتنوع على الرواية المعاصرة، لأنها (إن لم تصلح لكى تكون بداية من بدايات القصص فى الأدب العربى، فإنها ولا شك تصلح مضمونا لكى تستثمر فى أشكال مختلفة فى فن الرواية والقص الحديث»(١٠).

ويشير «فاروق خورشيد» إشارة ضمنية لأهمية الليالى وغيرها من السير الشعبية لفننا القصصى المعاصر فيقول: (النتاج الروائى العربى المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات السنين فحسب. كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمى أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث فى أدبنا العربى)(١١).

يقول د. الموسوى (إن هذه الحكايات - الليالى - تبدو للروائى الحديث والناقد المتخصص ينابيع الفن القصصى لأنها تمتلك مواصفات ومزايا لابد أن

(١٠) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث. د. حلمى بدير/ ص ٩٨
(١١) فى الرواية العربية/ فاروق خورشيد/ مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية.

يراجعها باستمرار قبل أن يواجه مشكلة الكتابة)[١٢]، وبالطبع فدراسة الأعمال الروائية الحديثة المتأثرة بالليالى سيعزز هذه المقولة، ولكنها لن تبلغ منتهاها، لأن الروائى المتأثر بالشكل أو المضمون أو بكليهما يمكن معرفة مدى تأثره، ولكن الحقيقة أن روائيين وقصاصين كثيرين قد تأثروا بالليالى، وقلة صرحت بالتأثر، والكثرة الغالبة التى وجهتها الليالى وجهة قصصية، وصقلت موهبتهم لم يصرحوا بذلك، ولم يظهر تأثرهم بطريقة مباشرة تمكننا من ضمهم لموضوع هذه الدراسة ... :

وإلى أى حد يمكن أن نعتد بقيمة التأثر بالليالى (توظيفا واستلهاما ومحاكاة) وهل يمكن أن نطلق على الروائى المتأثر بالليالى - على نحو ما - اسم (روائى الروائى)* أعتدادا بفائدة الاستلهام أو التوظيف إذا نجحت المحاولة فى تطوير الرواية العربية المعاصرة، وعملت على إكسابها نوعا من التميز والثراء الفنى؟

عندما أرسل محمد على باشا ابنه عباس؛ ليتعلم على يد الفيلسوف «بنثام Bentham»، كتب له «بنثام» ناصحا أن يبعث مع عباس اثنى واحدة لترافقه ساعات الراحة، وهى نصيحة دافعها قراءته لليالى العربية. وفولتير يعترف بأنه لم يزاول فن القص إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة[١٣]، ويقر «جالان» بأنه كتاب من قرأه كأنه رحل إلى الشرق[١٤].

١٢) فى دائرة السحر/ د. محسن جاسم الموسوى ص ٢٨٩

* هذا اللقب «روائى الروائى» أطلقه صبرى جميز على ترجنيف الروسى عندما طور نظام الترميز الموصل للتدفق الذهنى.

١٣) ألف ليلة وليلة تاريخ حياته/ د. أحمد حسن الزيات/ ص ١٨

١٤) السابق.

ولقد شكلت ترجمة «جالان» الصورة الرئيسية لليالى العربية بريادتها وسعة انتشارها .. ومما ساعد على انتشار الليالى أنها وجدت صدى عند الرومانسيين فى أوربا، فعززت التيار الرومانسى، ويبدو أنهم وجدوا فيها عمقا رومانسيا كانوا فى أمس الحاجة إليه، ومن ثم (تميز القصص الأوربى الذى استوحى «شهرزاد» بتغليب العامل الجمالى)[١٥] بفعل الرغبة الرومانسية المشتعلة آنذاك، مما يعكس معارضة صريحة للنزعة العقلية التى كانت سائدة ... بينما جاءت الرومانسية لتغلب العاطفة على العقل حتى فى الصراع القصصى، ولا حقيقة سوى الجمال ولا جمال دون حقيقة» كما قال دى موسيه ـ أحد رواد الرومانسية ـ .

وحكايات الليالى غلبت العاطفة ونصرت المثل ولو بخوارق الأمور فأحب علاء الدين بنت السلطان وتزوجها وجاءت حكايات السندباد والمصباح السحرى امتدادا لهذه الرؤية (فالمصباح السحرى يمثل العالم العاطفى أكثر من تمثله لعالم العقل فالمصباح هو الوجدان الذى ينتصر به علاء الدين أمام الشر ...)[١٦].

ولقد استغل الأوربيون ـ الفرنسيون بخاصة ـ المستوى الرامز لحكايات الليالى لينسجوا أعمالا تحارب الملكية والطبقية والاستبدادا فى الحكم، وتدعو إلى الشورى والعدل.

ولا نشك فى أن الليالى كانت سببا مباشرا لتكوين خلفية خاطئة عن الشرق العربى عند الأوربيين، فلقد غلفوا هذه المنطقة برؤى نرجسية ووردية حالمة، كما ركزت ترجمة «جالان» على رؤية جنسية شبقة فى تصويرها

١٥) شهرزاد فى الفكر العربى الحديث/ مصطفى عبدالغنى/ دار الشروق/ ص ٢٤
١٦) السابق.ص ٢٥

لشهرزاد .. ولعل تشبع الفيلسوف «بنثام» بهذه الرؤية هو الذى دعاه لتلك النصيحة - التى أشرنا إليها - والتى أشار بها على محمد على باشا والى مصر ... .

وإذا كان الباحث قد أشار فى اقتضاب إلى أثر الليالى على الأوربيين من خلال مقولات مشهورة لبعضهم، فإن هناك من أشار بالتفصيل والإحصاء لمدى تأثر الأوربيين بالليالى، وتعنى الباحث محسن جاسم الموسوى فى كتابه (ألف ليلة وليلة فى النقد الانكليزى ١٧٠٤ - ١٩١٠)(١٧). وما يعنينا فى مسار بحثنا هنا ليس البحث المقارن - بالطبع - وإنما نبحث فى مدى إفادة الروائيين العرب من الليالى. وإشارتنا السابقة لنقف مع تساؤل يفرض نفسه فى حذر، وهو أكان تأثر روائيى العربى بدافع تقليد أوربى أم جاء بدافع حب للتراث العربى؟.

ومن الطبيعى أن يقدر الباحث مثل هذا التساؤل، ولا سيما أن المسيرة الروائية العربية المعاصرة قد صبغت بألوان التقليد، والفكرة التى ترددت بأنه لا جذور لهذا الفن فى تراثنا العربى قد عززت روح التبعية الروائية، بدءا بمحاولات التعريب والتمصير، وانتهاء بتقليد التيارات الفنية المستحدثة، والشكول الروائية المتجددة.

ومما يزيد احتمالية التقلبد أن الأوربيين قد سبقوا العرب إلى الإفادة من الليالى فى المنتوج القصصى بدءا من رواد هذا الفن فى الأوربا عند صاحب «الديكاميرون وسيرفانيز وإدجار ألن بو وجول فيرن ... وانتهاء بـ «ماركريت

(١٧) الكتاب صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

باور» Margurite Power [١٨] و «روبرت لويس ستيفنس» [١٩].

والاستطلاع الأولى للباحث ينفى التأثير الأوربى على الروائيين العرب المعاصرين، ذلك لأن النماذج الأوربية المقلدة والمتأثرة بالليالى كانت ذات شكول روائية متواضعة، ولعل هذا لم يغر كتابنا ... ، والأمر الثانى أن تلك النماذج الأوربية قد غرقت فى الرومانسية ... وأن التفات الروائيين العرب لليالى جاء بصورة مكثفة فى الفترة الأخيرة (السبعينيات والثمانينيات)، فضلا عن أن أكثر الأعمال الأوربية قد بدأت بالليلة الأولى بعد الألف فى محاولة شكلية للتميز عن الليالى العربية، ولكننا سنجد أن ظلال الليالى على الرواية العربية المعاصرة جاء متنوعا ومتميزا، فضلا عن تشبع الأعمال باسقاطات معاصرة مستزرعة فى تربتنا.

وهذا الحكم لن يكون جازما قاطعا بالطبع؛ لأن تأثرا أوربيا ما كاد يتسرب إلى عملين على وجه التحديد هما« أحلام شهرزاد» و «القصر المسحور» إلا أن طه حسين فى «أحلام شهرزاد" استطاع أن يصبغ هذا العمل بجو الليالى العربية من حيث الخيالات الموازية لحكايات الليالى، فضلا عن الأسلوب الموسيقى المسجوع الذى ترنم به فى هذا العمل. ... وهذه الوسائل حاولت أن تخفى قدرا محدودا من الامتداد الأوربى المتمثل فى اللمسات الرومانسية، فضلا عن البعد الرمزى الذى يقتص من الحكام وإرهاقهم لرعيتهم

١٨) كاتبه روائية وكان تشارلز ديكنز Charles Dickens قد نصحها برسالة مشهورة عام ١٨٦٣ عندما كتبت كتابها الأول «أيام وليالى عربية».

١٩) كاتب حاول تقليد الليالى العربية وقد انتقده النقاد بقولهم إنها مسرخ رخيصة ولا يمكن أن تعا .وريثة شرعية لليالى العربية - راجع مجلة westminster Review ١٨٨٣ - عدد ١١٩. والنص ورد عن الموسوى ص١٣٨

... وهو الوتر نفسه الذى عزف عليه الأوروبيون فى مستهل الثورة الرومانسية .. بل وبالغ بعض الباحثين[٢٠] لدرجة تزعم أن الليالى العربية كانت من أبرز الأسباب لقيام الثورة الفرنسية.

وتأتى محاولة «القصر المسحور» محملة بمد أوربى آخر ذلك أن المحاولة على طرافتها المصطنعة بين «الحكيم وطه حسين» إلا أن أحداثهما جاءت بعد انتهاء الألف ليلة وليلة، حيث كان لقاء الحكيم لشهرزاد فى القصر المسحور، ودارت المحاكمة، وجاءت الخلفية الوصفية للقصر أوربية الملامح بحكم إقامة الكاتبين آنذاك، وإن كانت البيئة العربية أجدر بهذا القصر المسحور، وأولى بإقامة شهرزاد العربية الموطن .. .

وإذا كنا قد عرفنا أن «الليالى» (طبعت أكثر من ثلاثين طبعة مختلفة فى فرنسا وانجلترا فى القرن الثامن عشر وحده، وأنها نشرت نحو ثلاثمائة مرة فى لغات أوربا الغربية)[٢١]. فهذا يعكس لنا حجم التأثير الأوربى بالليالى، والذى عكسه بدراسة إحصائية د. محسن جاسم الموسوى الذى ركز على انكلترا بمفردها[٢٢]، فهل استطاع العرب أن يفيدوا من الليالى بهذا القدر نفسه الذى أفاده الأوربيون؟

على الرغم من تفاؤل الباحث فى رؤيته بأن تأثير الليالى على الرواية العربية المعاصرة لم يكن بتوجيه أوربى، إلا أن حجم تأثر الروائيين العرب بالليالى جاء محدودا للغاية لو قورن بانجلترا ـ مثلا ـ ، (مع أن الشخصيات

٢٠) يشير إلى ذلك «صفاء خلوصى» فى كتابه «ألف ليلة وليلة فى ضوء الأدب المقارن»
٢١) ألف ليلة وليلة/ د. سهير القلماوى/ ص ٧٥
٢٢) راجع كتاب: (ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الانجليزى من ١٧٠٤ ـ ١٩١٠) لمحسن جاسم الموسوى.

الشعبية فى ألف ليلة وليلة تمثل مخزونا تراثيا عريقا داخل وجدان البيئة الثقافية للمجتمع العربى وهى شخصيات شهرزاد وشهريار وسندباد ومعروف الاسكافى وعلاء الدين وعلى بابا وست الحسن وبدر البدور وقمر الزمان وحلاق بغداد وشخصية الخليفة المتنوعة الأبعاد .. وغير ذلك. فإن موروث الرواية والقصة لا يبدو وقد وظف هذه الشخصيات جميعها وغيرها توظيفا متلائما مع طبيعة الموروث الحديث فى الأدب العربى. حتى أننا لا نكاد نجد الأثر واضحا فى هذا الفن الروائى فيما يتعلق بالرواية السورية أو العراقية الحديثة ... فيما عدا رواية «حكاية من رحلة السندباد الثانية» لغازى العبادى)[٢٣].

---

٢٣) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث/ د. حلمى بدير ص٩٩/ والرواية المشار إليها صدرت فى النجف ١٩٦٩.

البطولـــة

تقول د. نبيلة إبراهيم: إن البطل (بوصفه إنسانا أصغر من الشئ الصغير، وهو بوصفه معادلا ليكون أكبر من الكبير)[١]، وأعتقد أن حجم البطل المتباين ـ على هذا النحو ـ يتوقف على مفهوم البطولة المتباين من عصر إلى عصر، لأن مفهوم البطل يتشكل ذهنيا داخل العقل الإنسانى نتيجة معطيات عصره المنتمى إليه، إلا أنه يمثل ـ فى كل العصور قديما وحديثا ـ القدرة الموهوبة لبنى الإنسان، وهو الشخصية المتمسكة بهدفها بإصرار مهما كانت التحديات.

وطبيعة الحكاية هى التى تحدد مصير البطل ووسائله المساعدة لتحقيق هدفه وهنا تتباين الوسائل تباينا شديدا حيث تبدأ بوسائل واقعية، وتصل إلى وسائل غيبية ولا معقولة، كما نجدها فى الأساطير والحكايات الشعبية.

وبالطبع لن يضطرنا الفارق لمفهوم البطولة إلى عقد موازنة مباشرة بين صورة البطل فى «الليالى» وصورته فى الرواية المعاصرة لاختلاف الأداء الفنى فى كل منهما، لأن مفهوم البطولة فى الأدب الشعبى كـ الليالى يرتبط بطبيعة التصور الفطرى، والسلوك الفطرى للإنسان المجرد من الوسائل التقنية. أما البطولة «فى الرواية المعاصرة فهى مرتبطة بشبكة من المعطيات المعقدة تتمثل فى طبيعة الحبكة الروائية، ومدى تمذهب العمل الروائى، وفلسفة صاحبه، ومدى ارتباط الإنسان بمجتمعه، ورصيد تجاربه وإحباطاته. ومدى تمثيل البطل لذاته، أو لوعى الجماعة المنتمى إليها.

إن البطولة (صفة خلقية، وليست فعلا واحدا، وهذه الصفة الخلقية تنشأ

١) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى/ د. نبيله إبراهيم/ ص ١٦٨.

من الذات، ولكنها لا تلبث أن تستقوى علي الذات، وتجذبها فى اتجاهها، وكونها قوة تجذب البطل على الرغم منه هى التى تجعله يقرر أن الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس البطل، لا يقل شأنا فى التراجيديا عن الصراع الخارجى) [٢].

والحكايات فى الليالى تصف البطل فى صراعه وصفا خارجيا، بينما تعتنى الرواية المعاصرة بالتحليل الداخلى للبطل لإقناع القارئ بالفعل ورد الفعل.

والبطولة فى حكايات الليالى تبدو محددة فى شخصية بعينها داخل الحكايات، وهى شخصية ممتلئة بالتفاؤل مهما اشتدت الصعاب وذلك لصلتها المباشرة بالقوى الكونية التى لا شك فى أنها ستحقق طموحاته، وتلبى رغباته. أما البطولة فى الرواية المعاصرة فليست قاصرة على الإنسان، حيث يمكن أن تكون البطولة للمكان الذى يقوى بظلاله فيشكل سلوك قاطنية، وقد تكون البطولة للزمان .. ويمكن أن تختفى البطولة من الرواية، ويمكن أن تتجسد فى أحد الشخصيات، ولكنها ستعكس فشل الإنسان وآلامه وقلقه، ولا سيما عندما لا يستطيع التوحيد بين شعوره ولا شعوره فى هوية أحادية تتمتع بالانتماء والرضى.

والبطولة الواضحة فى الرواية المعاصرة غالبا ما تعكس تقليدية البناء الفنى الذى يتمثل فى مواجهته لعقدة .. وحل .. . ولعل المفهوم العام للبطولة فى الرواية المعاصرة التى تجسم معاناة الإنسان لتحجيم قدرات هذا المخلوق حتى ليوصف بأنه أصغر من الشئ الصغير لأنه لم يعد صورة للإله، ولم يعد

٢) البطل. فى الأدب والأساطير/ د. شكرى محمد عياد/ ص ٢٥

عقله هو المصدر الأخير للحقائق، بينما تتسع إمكانات البطل فى الليالى، ليصل إلى حد المعادل الكونى، لأنه أكبر من الكبير بالوسائل السحرية والغيبية.

وإذا كنا سنرصد لمظاهر تأثير «الليالى» على الرواية العربية، فيجدو بنا أن نتوقف مع مفهوم البطولة فى الليالى لنحدد سمتها ودوافعها ووسائلها حتى نستطيع أن نحدد عمليا مواطن التأثير لبطولة الليالى على الرواية العربية المعاصرة.

والبطولة فى «الليالى» بطولتان أساسية، وفرعية، أما البطولة الأساسية فتتمثل فيما كان بين «شهرزاد وشهريار» فى الحكاية الإطارية، ثم البطولة الفرعية تتمثل فى البطولات داخل حكايات الليالى المختلفة. والبطولة على هذا النحو تؤذن بالتداخل الحكائى الذى يمثل سمة بارزة فى «الليالى».

وبنظرة عامة سريعة، نجد أنفسنا أمام أبطال الليالى المتوجين بالنصر، مهما كانت الصعاب، لأنهم مزودون بمساعدات كونية قد تصل حد القوة والقدرة الانتزاعية المؤقتة. والبطل يبدأ دائما من واقع طبيعى، ثم يتدرج حتى يمتلئ بعبق الخيال وأبخرة السحر. ويجب ألا يفهم من ذلك أن بطل الليالى كان منعزلا بقدرة السحر والخيال بل إنه كان متصلا بالآخرين؛ لأنه يحقق لهم بطولة ترتسم فى مخيلاتهم ولا يستطيعون تحقيقها فى واقعهم المقيد، فالبطل على هذا النحو كأنه يقوم بعملية «التطهير» حيث إن ترفعه فوق القوى النسبية المقيدة لواقعه، يعنى انطلاقا لهم من خلاله، وقد ساعدهم على هذا التوحد النفسى وحدة العقيدة، التى تعكس وحدة الإنسان مع جماعته، وفضله «كبطل»

يتمثل فقط فى اتصاله الوثيق بالقوى الكونية المساعدة له على تحقيق الخير وقهر الشر.

وعلى النقيض من هذا فى البطولة الروائية المعاصرة التي جسدت فردية البطل، والذى أصبح فى مواجهة حادة مع نطاقه الاجتماعى والكونى، فزادت حدة الصراع والقلق وغالبا ما يتوج بالهزائم، وتبقى بطولته فى قدرته على التحمل للمعاناة والهزائم.

وتتفاوت درجات التأثير بالليالى العربية، فبعض الروايات تتمثل الليالى تمثلا تاما وكأنها امتدادٌ لها أو جزء منها، بداية من العنوان، وانتهاء انتصار الخير ونجاح شهرزاد مع شهريار، ونلاحظ ذلك فى «أحلام شهرزاد» لطه حسين «وليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ.

فى «أحلام شهرزاد» لطه حسين يحاول كالأوربيين أن يستثمر الليالى، فكتب فى الليلة التاسعة بعد الألف أى بعد شفاء «شهريار»، ولكن طه حسين يصدر روايته بهذا القلق المسيطر على شهريار فثمة طائفا يلم به أكثر من مرة .. فلجأ إلى «شهرزاد» واستقبل عنها - بطريقة ما - حديث «فاتنة بنت الملك طهمان». فطه حسين هنا يستعير الحكاية الإطارية لليالى فيما يسمى بالبطولة الأصلية المتمثلة فى «شهرزاد» وإنقاذها لشهريار من سوداويته وشروره أو قلقه .. ، وتنجح «شهرزاد» طه حسين فى إعادة الطمأنينة إلى نفس «شهريار»، والرحلة السعيدة الحالمة فى الماء والحدائق - فى نهاية الرواية - نعكس هذا النجاح الشهرزادى.

وعلي الرغم من توحد «شهرزاد» إلا أن مهمتها مع شهريار عند طه حسين

أسهل بكثير من مهمة شهرزاد الليالى التى غامرت بحياتها عندما أقدمت على «شهريار» حيث تصارعت فى رأسها تشاؤمية الواقع الدامى، مع تفاؤليته فلسفتها الخاصة الواثقة.

وفى الحكاية المنبثقة عن الحكاية الإطارية يستعير طه حسين شخصية نسائية من نماذجها المتشابهة فى الليالى وهى شخصية «فاتنة بنت الملك طهمان» الذى يتنازل لها عن الحكم، ولكنه يحتفظ بنصيحته إياها من حين إلى آخر، وتمثل «فاتنة» البطولة المركزية المطلقة، فبيدها إعلان الحرب وتوقف الحرب .. ويتسع المجال للخوارق المستعارة من الليالى بدءا بالتواجد فى قاع البحار، وانتهاء بالوسائل السحرية المؤثرة.

ويمنح طه حسين لـ بطلته «فاتنة» من الصفات ما منحته الليالى للملكة «إبريزة»[٣] الرومية من شجاعة وقوة، وبأس وحسن قيادة وجمال فتان يغرى بها الخطاب .. إلا أن «إبريزة» تقع أسيرة حب لابن الملك النعمان، بينما لا تمتد هذه الظلال الرومانسية إلى فاتنة .. عند طه حسين.

وعلى الرغم من جو الليالى المصطنع بعد الألف ليلة وليلة، والذى نجح طه حسين فى رسم ملامحه وملء أبعاده بظلال تراثية، إلا أن النزعة التعليمية الوعظية قد علت تماما كما ترددت فى الليالى، وتشابهت إلى حد كبير، لأن الموضوع واحد - تقريبا - وهو علاقة الحاكم بالمحكوم، وقد بلغت السخرية مداها فى حديث «فاتنة» لأبيها عن الرعية التى تطيع فى غير مناقشة ولا قناعة، وكيف أن الرعية خلقت لكى يرهقها الحكام والملوك بنزواتهم وطموحاتهم

٣) راجع الجزء الأول من الليالى/ ص

أو بمغامراتهم.

وهذا التناول الميثولوجى لفكرة البطولة بشقيها (الأساسية والفرعية)، ليعكس لنا إلى أى حد أضاءت الليالى جنبات «أحلام شهرزاد» لطه حسين الذى اعتمد على الخط الطولى فى البطولة الفرعية (كالليالى) حيث كانت «فاتنة» بؤرة الأحداث المتوترة داخل الرواية .. و «فاتنة» التى تقود الحرب تشابه كما ذكرنا - «إبريزة» الرومية فى الليالى العربية التى تحدت بقوتها ابن النعمان ورجاله .. واستمر الصراع بينهم ثلاث ليال» حتى كشفت اللثام عن نفسها(٤)، فاصطحبها معه بعد أن ربط الحب بينهما.

وإن كان طه حسين قد كتب «أحلام شهرزاد» (ليبرتع بها وجه النقد السياسى فى صورة رامزة)(٥). إلا أنه احتفظ بتيمة الليالى التى تحرص على انطلاق الأحداث فى كون مطلق، فاتسع المجال للميثولوجيا وقد بنى بطويقة الليالى العربية، على الرغم من أن طه حسين قرأ لـ «فولتير» مؤلفه المكتوب بأسلوب الليالى، ما يقرب من عشر مرات(٦).

تأتى البطولة فى الرواية التقليدية المعاصرة محدودة الآفاق لتقيدها بنطاق مجتمعى محدود المعالم، وتأتى البطولة فى الليالى أكثر اتساعا وتمتد آفاقها، لميتافيزيقيتها وخيالها وروحانياتها. ونجيب محفوظ فى «ألف ليلة وليلة» يفتق شرنقة البطولة المحدودة الآفاق، ويتمثل عالم «الليالى» تمثلا مباشرا بدءا بالعنوان، ومرورا بالقصة الإطارية والمسميات، واختلاط الجن بالإنس، وامتداد

---

٤) راجع الليالى/ ط١

٥) ذكرى طه حسين/د. شهير القلماوى/ ص ١٩

٦) السابق/ص ٢٨

السحر الذى يحول الإنسان من صورة إلى أخرى، ومداعبة أحلام القراء فى غنى مفاجئ .. واستطاع أن يقدم ذلك كله فى وحدة تركيبية توازى الوحدة لتركيبية فى الليالى ولا تماثلها. وفصول رواية نجيب محفوظ، يسلم كل منها للآخر، فمثلا تتحد فى شهرزاد عن شيخها البلخى، فيكون «الشيخ» عنوانا للمقطع التالى .. وعندما يستأذن الطبيب شيخه فى الذهاب إلى «مقهى الأمراء»، يكون «مقهى الأمراء» هو عنوان المقطع الذى يليه .. وهكذا.

وأصبحت حكايات الشخوص توازى - على نحو ما - حكايات الليالى. وأصبحنا بالفعل أمام بطولتين، بطولة إطارية ممثلة فى شهريار وشهرزاد، وبطولات فرعية متمثلة فى (جمصة البلطى / نور الدين ودينارزاد / عجر الحلاق / أنيس الجليس / معروف الإسكافى / السندباد ...) وهى بطولات وأسماء توازى مثيلاتها فى الليالى العربية، بل ودارت حول فكرة الصراع بين الخير والشر. ووصل التشابه حدا بعيدا كتدخل الجن الخير، والجن الشرير فى الأحداث (سقربوط - زرمباحة ..). ومثل التحول من صورة إلى أخرى مثل (تحولات جمصة البلطى إلى :عبدالله الحمال عبدالله البرى عبدالله المجنون عبدالله العاقل ...). وتشابهت الوسائل المساعدة للأبطال (فى البطولة الفرعية) حيث نجد خاتم سليمان» مع معروف الاسكافى. والجن يوفر «طاقية الإخفاء» لأكثر من شخصية، فمنهم من يضعف، ومنهم من يقاوم.

والبطولة الفرعية هنا تمثل دوائر محدودة الاستدارة ومغلقة على أصحابها الذين يترددون جميعا على «مقهى الأمراء».

وإذا كان «طه حسين» قد أعطى البطولة الفرعية (فاتنة) جل الأحداث فى

الرواية، وهمش فى المقابل القصة الإطارية (شهريار وشهرزاد)، فإن نجيب محفوظ هنا يعيد التوازن الطبيعى المستمد من الليالى التراثية .. فيعطى للبطولة الأساسية (شهريار ..) التأثير الأكبر، وإن كان نجيب محفوظ قد استثمره للإطلالة علي المتغيرات المجتمعية من خلال تلك الوحدات القصصية المتفرعة عن القصة الإطارية الشهرزادية، تماما كما نجد فى «الليالى».

والبطولة الأساسية فى هذه الرواية لشهريار، وشهرزاد، الممتدة بتأثيرها فى ردود الفعل المتطورة عند شهريار. وتبدأ (ليالى ألف ليلة) من حيث انتهت الألف ليلة وليلة تلك التى ملأتها شهزاد بحكاياتها ومواعظها لشهريار .. وبات الوزير «دندان» قلقا على ابنته، ويزور «شهريار» فى محاولة لاستطلاعه، وتبعث المقابلة السرور فى نفسه، لقد تغير «شهريار» فأصبح يهوى الوحدة، ويعشق الظلام ليكثر من تأملاته «.. تمتم شهريار:



- ليكن الظلام كى أرصد انبثاق الضياء ..)(٧).

وقد انعكست تأملاته على ألفاظه، فيقول وهو يخاطب وزيره دندان:

(- الوجود أغمض مانى الوجود !

غير أن نبرته تخففت من الحيرة وهو يقول:

- انظر !

نظر دندان نحو الأفق فرآه يتورد بالسرور المقدس)(٨)

إننا أمام «شهريار» يبعث من جديد، ويفيق من الدم والقتل .. ويقدر حجم الجريمة التى ارتكبها فى ضحاياه. أما شهرزاد التى فرحت مع الشعب

٧) ليالى ألف ليلة/ نجيب محفوظ/ ص٣.
٨) السابق ص ٤.

بصفح شهريار عنها، فإنها تسر لأبيها الوزير «دندان» بقلقها من «شهريار» تقول عنه: إنه ركب ذاته أولا وأخيرا .. وكلما اقتربت منى تنشقت رائحة الدم[٩]، ونفهم من كلامها أن الفضل فى هداية «شهريار» ليس لها، وإنما لأستاذها وشيخها الذى تعلمت منه وأفادت من علمه.

إننا إذن أمام بطولة إطارية جديدة، تحتفظ من «الليالى» بالأسماء ورصيد القتل الذى ارتكبه «شهريار» والذى أضحى يؤرقه .. فبدأ ينطق بالحق، ويحكم بالعدل، ويتخفى بين المحكومين ليستطلع أمر الرعية ـ على طريقة الخليفة العادل فى الليالى ـ ، فى حكاية (نور الدين ودينازاد) يتخفى «شهريار» فى صورة رجل غريب، ويستمع من «نور الدين» إلى حكايته، ولما عاد إلى «شهرزاد» قص الحكاية .. وأتم الزواج بين «نور الدين ودنيازاد» لينصر الخير على شر الجان (سخر بوط وزرمباحة) وليحد من عبثهما ببنى الإنسان.

وباتت أحكام «شهريار» تتسم بالعدالة والاتزان (رفعت القضية بحذافيرها إلى السلطان شهريار فأمر بعزل يوسف الطاهر ... وعزل حسام الفقى لتستره على رئيسه .. وجلد حسن العطار .. وفاضل صنعان للسكر والعربدة، ومصادرة أموال عجر الحلاق وإطلاق سراحه ...

وخلا دندان إلى ابنته شهرزاد فقال لها:

ـ لقد تغير السلطان، وتخلق منه شخص جديد ملئ بالتقوى والعدل..)[١٠]

---

٩) ليالى ألف ليلة/ ص ٦

١٠) السابق/ ١٥٤

لقد ابتعد نجيب محفوظ ببطله بعيدا عن التوظيف الأوربى المادى، واقترب به من روحانيات الشرق، وأصبحت العقيدة هى المغيرة والمؤثرة بالدرجة الأولى، فهذه شهرزاد تعترف أن الفضل يعود فى هذا الأمر إلى شيخها «البلخى» وشيخها متوكل علي الله كثيرا لصمت قليل الكلام.

ويجسد «نجيب محفوظ» الضعف الإنسانى فى بطله «شهريار» الذى تاب وعدل إلا أنه يضعف أمام الجمال الفتان الرائق الذى تخفت به «زرمباحة» وادعت أن أسمها «أنيس الجليس» واستدرجت كبار رجال الدولة حتى شهريار نفسه بفعل فتنة جمالها .. ونجحت فى تجريدهم من ثيابهم .. ولم ينقذهم إلا المجنون (كبير الشرطة سابقا). وهذه تيمة تمتد من الليالى فى استلهام يظهر القدرات المحدودة للإنسان وغير المحدودة للجان الذى يسئ استخدامها. والموقف السابق قد أثر على شهريار. فهو يخفف حكمه فى قضية «قوت القلوب» لما تذكر نفسه وهو عار فى دار «أنيس الجليس».

ولما اقترب «شهريار» إلى الجذب الروحى، زاد «نجيب محفوظ» من النفوذ الفنية للشيخ «البلخى» المتصوف - داخل الرواية، فجعله مقصدا لكل صاحب حاجةولكل من تواجهه ضائقة ما. أما «شهريار» فيتوق إلى الحكايات كعرض يخفف به جوهر تأملاته، فينصت باهتمام بالغ إلى مغامرات السندباد فى رحلاته، ويبدو أن هذه الحكايات زادته غوصا فى ذاته، فيفاجئ الجميع عندما يتنازل عن العرش أمام «شهرزاد» ويعلن توبته الصادقة، ويبدأ فى البحث عن خلاص لنفسه. من عظيم سيئاته السابقة.

ينضم «شهريار» إلي البكائين فيبكى ندما وحرقة من ذنوبه، ولما اقترب

الفجر عادوا إلى المدينة إلا هو، وكان صادق التوبة، ففتح له الباب ودخل الجنة !! (وجد شهريار نفسه فى مدينة ليست من صنع البشر، كأنها الفردوس جمالا وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة..... نساؤها شباب، وشبابها جمال ملائكى...)(١١)

وعلى الرغم من السعادة والمتعة إلا أن الباب المحرم أغرى «شهريار» حتى (ضعفت مقاومته... فاستسلم لنداء خفى.. أدار المفتاح، ودخل مضطرب القلب كبير الأمل، انغلق.الباب فتجلى له مارد لم يرأقبح منه.. انقض عليه فرفعه بين يديه كعصفور.. هتف شهريار نادما:

ـ دعنى يريك!

وكأنما قد استجاب له فأرجعه إلى الأرض.)(١٢)

ونجيب محفوظ يرتفع بشهريار هنا إلى الرمز الانسانى وما فيه من ضعف فيحاكى قصة الخلق، وهبوط سيدنا آدم إلي الأرض. لتصبح البطولة عربية إسلامية خالصة تستمد خيوطها من أبخرة الليالى، وتصبح البطولة هنا من حاكم يجأهد نفسه ونوازعه وشهواته.. ويصر على التطهير بعد أن مكنته شهرزاد من بداية الطريق الصحيح، ونجيب محفوظ يمكن بطلة «شهريار» من الأشياء الجوهرية كيما يحولها إلى ممارسات روحية بدلاً من إعادة توليد الوجه السطحى للحياة اليومية. ومجاهدة النفس هى البطولة هنا التى تستمد خيوطها وضوءها من الليالى بل والأسماء نفسها.. ثم تنتصر النفس على شرورها وغرائزها... ومهما كانت الاغراءات إلا أن سقطات «شهريار» لم تثنه عن

١١) ليالى ألف ليلة/ نجيب محفوظ/ ص ٢٦٦

١٢) السابق/ ص٢٦٩

الاستمرار حتى تحقق نصر الخير ونوازعه على الشر ودواعية لتتحقق بطولة استمدت زادها الحقيقى من الليالى العربية.

وهذه الفكرة شغلت «نجيب محفوظ» فى أكثر من عمل، وأقرب هذه الأعمال «الشحات» إلا أن معالجتها انتمت إلى مكونات وفاعليات اجتماعية.. أما (ليالى ألف ليلة) فهى تستمد زادا تراثيا بمنظور جديد حيث كانت حركة شهريار من القلب إلى الروح بعد أن كانت من القلب إلى الجسد.. فقاده الجسد إلى دم ، وقادته الروح إلى التوبة ويبقى التساؤل المثير الاهتمام الباحث عن المستوى الرمزى، وهو ماذا يعنى فساد المقربين (الحكام والشرطة ـ) من السلطات ... على الرغم من المسيرة المعتدلة والعادلة المتزنة لشهريار؟ وما علاقة ذلك بتنازله عن الحكم والسلطان؟.

وتنتقل بطولة الليالى الممتدة فى الروايات العربية المعاصرة إلى طورثان يتخلى فيه الروائيون عن القصة الإطارية (شهريار وشهرزاد)، ومن ثم فلن نلتقى ببطولة أساسية وأخرى فرعية، وإنما سنلتقى ببطولة واحدة (فرعية) من منظور الليالى أساسية من منظور الروائى المعاصر، الذى يحاكى ليالى ألف ليلة بأطرها الفنية، وسمتها وأدواتها المتميزة التى أشرنا إليها فى الباب الأول « الصوت».

وينجح الطاهر وطار فى توظيف الليالى فى روايته (الحوات والقصر)، ومقياس النجاح يتوقف عند مدى قناعة القارئ بأن ما يقرأه لا يتعدى أن يكون أحد حكايات الليالى الشهرزادية. ولقد استعان «الطاهروطار» بوسائل الليالى مما عمق وشائج الصلة والقرب، وأظهر قدر التأثر بالليالى.

فنحن أولا أمام بطل كامل الإدراك.. امتلأ بالخير، أهدته الطبيعة سمكة عجيبة ليحقق نذره فى الوصول إلى السلطان ويهديه إياها. وهى سمكة مسحورة تشترط وتتحدث إليه وتملى شروطها. ثم ينطلق البطل فى زمن مبهم يتسع لخوارق الأمور والتى غالبا ما تستبدل بخيال علمى[١٣] بدلا من الإفراط فى السحر الذى امتلأت به الليالى - فارق حضارى - وهذا الزمن النسبى غير المعلوم يحدد الفعلية لوحدات الرد الآخذة فى التطور، والتي تنشئ يدورها ترابطات زمنية (مبهمة أيضا) حتى فى حالة ظهور الطرف الثانى (الشرير) المواجه للحوات، ولكن هذا التنافر الصراعى (الخير والشر) ليس رابطا حقيقيا - وإن احتفظ بمغزاه الفكرى المتواضع، لأن تأطير الحياة البشرية على هذا النحو المتفائل يحدد السعادة أكثر من تحديد الفكر.

وبناء على ذلك فلو تدبرنا الأمر مليا لاقتنعنا بأن «على الحوات» ليس شخصية جديدة بالاحتذاء، وليس نموذجا يغرى بالتقليد، لأنه شخصية أحادية الاتجاه، وأنه معان بوسائل غير مرئية حتى أن جزاءه مقدر له قبل خوض مغامرته التى أزمع عليها. ويبقى الإصرار على الخير فقط مصدر إغراء وحيد فى بطولة الحوات الشعبية، التي تستمد قدرتها من رافدين: أحدهما سيطرة الخير عليه سيطرة بالغة[١٤]، وهو دافع نفسى مسير للحوات يدفعه للوقوف أمام المنابع الحياتية مما يرفع العمل إلى درجة أسطورية تتماثل مع حكايات الليالى. وأما الآخر فيتمثل فى تحقيق معجزة السمكة العجيبة التي اصطادها من واديه الخيِّر أكثر من مرة. وقام الشعب بملء الفراغات الاسطورية ونصبوه

١٣) الحوات د. القصر/ راجع بحديث عن المدينة السابعة في السلطنة

١٤) راجع الرواية لتعدد محاولات الخير التى اشتهر بها بين الناس وهى كثيرة

زعيما.

وإصرار الحوات هنا يستمد كيانه من الليالى، حيث نجد أكثر أبطال - الليالى مسيرين للخير، أو مسيرين لهدف ما، فيتشبثون به، ويعانون من أجله وحكايات الليالى عديدة فى هذا المضمار كالإبتلاء بعشق الليمونات الثلاث، أو نموذج الشر (الضحاك)[١٥] الموازى (لأخوة الحوات فى الرواية).

بل ومحاولات الحوات المتعددة، وإصراره على الوصول إلى السلطان فى قصره رغم فشله أكثر من مرة، ورغم ما دفعه من معاناة وتشويه جسدى، يذكرنا بمحاولات «نفركاه» وحصوله على الكتاب المقدس الذى كتبه الإله توت وتستمد بطولة «الحوات» جذورها من حكايات الليالى والحكايات الشعبية عامة تلك التي تبدأ من واقع طبيعى جدا ثم تستعين البطولة بالسحر واللامعقول... و«الحوات» بدأ بداية طبيعية، فهو محب للخير عامل للآخرين أكثر مما يعمل لنفسه، وفى مقابل ذلك اشتهر اخوته بزرع الشر... والحوات هنا يعكس فطرة وسذاجة شعبية، تؤكد فطرة الانسان علي الخير.. فهو يستمع مع الآخرين عن تلك (الليلة الليلاء علي جلالته الذى تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان [١٦]... ويصدق مع الآخرين كيف نجا السلطان من القتل عندما ظهر له الملثمون فجأة... ويفرح مع الآخرين لنجاة جلالته، ويصمم على اصطياد سمكة كبيرة من واديه المعطاء ليهديها لجلالته فرحا بنجاته.

وعندما يتحقق شطر الأمنية الأول باصطياده لسمكة عجيبة، نكون قد

---

١٥) راجع الليالى ص ٧٥

١٦) الحوات والقصر/ ص ٧

بدأنا فى الاستعانة بمفردات الليالى (مفاجآت البحر - السمك المسحور - الجنيات...). وما أن يشرع فى تحقيق الشطر الثانى للأمنية حتى يبدأ رحلات سندبادية فى مدن سبع يجتمع فيها الناس لرؤية سمكة «على الحوات»، وعندما يفشل فى الوصول إلى جلالته، يعاود المحاولة.. ثم يصف المدن السبع حيث ترمز كل مدينة لطائفة شعبية بعينها (المتعلمون والعلماء/ المعارضة/ المتحفظون/ المنافقون...). وتبلغ سخرية الكاتب منتهاها، وهو يرصد التفسيرات الشعبية المليئة بخوارق الأمور (يقال: إن على الحوات، رفع من القصر بقرة خارقة. صارت السمكة.. حصانا بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطاربه إلى وادى الأبكار، وأن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها ...... يقال: إن الهجوم تم فعلا... وأن أبواب القصر التسعة والتسعين.. انفتحت... يقال: إن السلطان والسلطانه برزا من ضمن جيش مدينة الأباة... يقال: إن علماء مدينة الأباه صبوا عقار إحياء الحاسة السابعة عشرة الذى توصلوا إليه... يقال: إن دموع على الحوات أغرقت القصر في فيضان وأن جدران القصر وكل صخوره تحولت إلى ملح.... يقال: إن على الحوات ما أن فقئت عيناه حتى صاروهجا ارتفع إلي السماء ثم صار شمسا هبطت على القصر فتحول إلى دخان أزرق..)(١٧).

وهذه التفسيرات الشعبية لحدث ما، وهى التي رفعت الحوات إلى منزلة البطولة التى تطلع إليها سكان السلطنة فى المدن السبع، فجعلوه قائدا وبطلا وزوجوه وساروا تحت لوائه.. ليخلقوا منه أسطورة (ومن الكتاب من خلف لنا هو نفسه أسطورة العصر الحديث، فصورلنا بطلا كالبطل الأسطورى الذى يعيش

١٧) الحوات والقصر/ ١٣٧/ ١٣٨

داخل حقيقة أضخم منه ـ على الحوات ـ ولهذا تتسلسل إرادته بمنطق ليس هو منطق إرادته الخاصة، بل هو منطق تلك الحقيقة الضخمة... التي كانت تسند البطل الأسطورى الأول وتجرى الخير على يديه[١٨].لقد توحدت المدن السبع تحت لواء «على الحوات» وتبدلت سلبياتهم ايجابيات، ليقفوا جميعا فى وجه الظلم والشر.

لقد جاءت البطولة هنا امتدادا للفكرة نفسها فى الليالى (الحاكم والمحكوم) ولكنها قدمت بطريقة معكوسة، حيث إن البطولة هنا لواحد من عامة الشعب، وليست للحاكم الظالم الذى يستمد مظاهر جبروته من «شهريار». وجاءت بطولة «الحوات» هنا امتدادا لبطولة كثير من حكايات الليالى حيث امتاز صاحبها بالسمر لدرجة النموذج المفرغ من خصوصيته الذاتية، ولعل هنا ما يفسر لنا سبب اختفاء مشاعر الحقد والغضب والحسد والأنانية عند الحوات، على الرغم من حرص الكاتب على تقريب «الحوات» من إمكانات الانسان العادى فى مساره البطولى...، وتلاحظ هدوءه عندما استيقظ على مصابه الذى ناله جراء محاولته الوصول إلى جلالته، يقول لنفسه: (.. المصاب الكبير ينسى فى المصاب الأكبر. هذا ما أرادوا أن يدفعونى إلى الاقتناع به، تذفوابى فى هذه القرية لاستصغر مصابى أمام مصاب هؤلاء القوم التعساء)[١٩].

تأتى البطولة السندبادية فى رواية (ثلاثية سبيل الشخص) لعيده جبير. مزيجا صادقا لمكونات صاحبها، فالراوى هو البطل، والبطل هو الروائى الفنان الرومانسى الذى ينشد العزلة، ويعشق الرومانسية[٢٠] فهو (يحلم بالأميرة

١٨) البطل فى الأدب والأساطير/ د. شكرى محمد عياد/ ص ١٦٥

١٩) الحوات والقصر/ ص ٧.

٢٠) يتمنى البطل لو طالت إقامته في الجبل والأهرام.. وهو فى طريق عودته يفضل العودة من الطريق الزراعى، كما أنه أعجب بالقسيس الهادئ../ ص ٣٣ ـ ٣٤ ـ. راجع الرواية ـ

النائمة، وتفتح عينيها السوداوين فيميل العاشق بالمعشوق)[٢١]، ويقول: (كنت طول عمرى أود أن أفعل مثل هؤلاء السلاطين، ولا أخرج من الحر ملك أبدا، بل أنام هناك طوال الوقت، وأشرب الشيشة والمنزول، وأفعل كثيرا، وأسمع حكايات ألف ليلة وليلة..)[٢٢].

ولكن الواقع الشرس لم يترك صاحبنا يحاكى برومانسية أبطال الليالى، ويتطلع إلى مساعدات خفية من الجان والعواجيز السحرة. فعيون البصاصين تطارده، يتشكلون فى أشكال مختلفة، يكدرون عليه حلمه، ويصارعونه، فيصرعونه عندما تنتهى المطاردة بقاصل من الكوابيس.

إن معايشة الراوى البطل للواقع لم تمكنه من إعادة صورة بطل الليالى على الرغم من رغبته فى ذلك، فلم يحتفظ من الليالى إلا بشكل خارجى يتمثل فى رحلاته السندبادية فقط، فكانت الرحلة القديمة بوعى حديث ومعاصر، فعمد إلى رصد متغيرات الذات فى الموضوع من خلال مظاهر النشاط الانسانى.

ومفهوم البطولة هنا يختلف عن مفهوم البطولة الشعبية، فبطلنا مجرد من تعاطف الطبيعة، ومن مساعدات الآخرين، فهو فى خصومة مكانية (وصف القبح المكانى)،

وفى خصومة مع اللذة فهو يصور (قذارة اللحم) من خلال ما يمكن تسميته بـ كوميديا الجنس، الناشئة عن شهرات مكبوتة تهز التوازن الناشئ عن رغبة شبقة اختار لها امرأة (كاريكاتورية الأداء) فأثار آداؤها اشمئزازا مقصودا، وأثار حروبه سخرية باسمة، ولكنها بسمة مملوءة بالألم والمرارة، عندما دخل

٢١) ثلاثية سبيل الشخصى/ عبده جبر / ص ٦٨
٢٢) السابق / ص٨

بطريق الخطأ. وهو يبحث عن سبيل الشخص في منزل أمرأة بغى[٢٣].

إنه إذن يمثل مفهوم البطولة المعاصرة التى ترصد الانسان في ضعفه وألمه واحباطاته، على الرغم من تشبثه بفكره الذى أزمع عليه. والبطل هنا يزمع على الوصول إلى «سبيل الشخص» لأداء أمانة مؤداها (إننا قادمون..) وهى رسالة بذل صاحبنا جهدا مضنيا من أجل توصيلها، ولكنه لم يحرز تقدما مهما، على الرغم من تعدد محاولاته (فهو يسأل الحشاشين، والدجالين، والعطارين والقساوسة وعلماء الآثار...) وتعدد محاولاته تعكس جديته وصدق نية البحث عنده. لقد كان بطل الليالى ناجحا، ولكن بطلنا هنا فاشل، لأن الحقيقة تضطهد البطل المجرد من السحر والجان، فيحاصره واقع لايرحم، فهو كبطل «كافكا» فى «المحاكمة» الذى يعدم بمحاكمة صورية ومن غير ذنب معلوم، فمات (كالكلب: كأنه يريد بهذه الكلمة أن يعيش عاره بعد مماته). فالقوة الخارجية هنا معادية للبطل. بينما كانت مساعدتها للبطل فى الليالى من أجل تحقيق العدل والخير.

كلاهما سندباد.. يجول ويبحث من أجل هدف محدد.. وكلاهما يصف ويصف.. وكلاهما له وسائله المساعدة فى الرحلة.. وكلاهما حقق مغامرات.. ولكن فى تفصيل الأداء تبرز الموازنة التى أشار إليها د. عبدالحميد ابراهيم، لنقتبس منها حجم الفارق بين مفهوم البطولة فى الليالى، ومفهوم البطولة المعاصرة، يقول د. عبدالحميد بأن سندباد العصر على عجلة (وسيلة واقعية ضعيفة) وهو الأضعف والأقل ثقافة، بينما سندباد الليالى ينتقل (بالرخ والسحر والجنيات) وقد عرف بذكائه وسعة حيله، وقد خرج يطلب الغنى. أما

٢٣) راجع الرواية.

سندباء جبير فإنه خرج ليبحث عن هوية، وظاهريا ليؤدى أمانة. نجح سندباد الليالى فى تحقيق الغنى - وهو مطلب بعيد المنال - ، بينما فشل سندباد جبير، حاول ولكنه فشل، فعاد لحياته بسيمتريتها المتكررة ليقرر فشله فى قوله: (هكذا هى الدنيا)(٢٤)

وتتضح المفارقة الساخرة بين البطلين عندما يحكى السندباد مغامراته المرحة المرفهة وهو حر طليق يستخدم ذكاءه ليجتاز الحواجز بذاته أو بمساعدة الخوارق...، وبينما يصف سندباد جبير - اللصيق بالأرض - مغامراته في السجن، بل وكيف قادوه إلى السجن عنوة من غير ذنب مع المتظاهرين فخرج يبحث عن هوية، عندما امتزجت الفطرة بالمؤثرات الدنيوية، والقهر الحياتى للسلطة الغاشمة، التي تزيد الحياة صعوبة.

ورد النهاية إلى البداية ملمح تأثيرى آخر من الليالى، على مفهوم البطولة هنا.. فالسندباد يعود إلى حيث بدأ بعد سلسلة مغامراته، ويتوقف ليحكى ويقص بفخر ومزح. وبطل سبيل الشخص هنا بعد رحلة عناء فى الزنزانة بغير ذنب - وبعد رحلة فاشلة للبحث عن «سبيل الشخص» يقتنع بانهزاميته ويقرر العودة إلي البدء حيث زوجته وخالته العجوز فى انتظاره ليلتحق بالعمل نفسه الذى كان يشغله قبل الرحلة المضنية فى الزنزانة، والبحث عن سبيل الشخص.

وإذا كان «جبير» قد أفاد من الليالى ملامحها السندبادية شكلا وآداء فإن فكرة الرواية - علي ما يبدو مستقاة من مصدر آخر غير تراثى، فهى تذكرنا بفكرة رواية «المتاهة» لألن روب جرييه»، التي كتبها وصدرت سنة

٢٤) ثلاثية سبيل الشخص/ ص ٧٠

١٩٥٩. Dan le labyrinthe والمتاهة هى إحدى الشوارع التي يتجول فيها جندي باحثا دون أن يدرى لماذا عن عنوان قد نسيه ... واعتمد فيها على واقعية دونما تأثير استعارى وهو مسلك حاوله «جبير» واعتمد فيه على وصف متلاحق دونما صنفاف ترقيمية لمجتمع قاهرى شعبى، ووصل الوصف لدرجة مملة وإن خففه بملاحقة الرحلة التي أزمع على رسم خطوطها قبل البدء، ولكن الرحلة غيرت معالم التصميم حيث وجدنا كل من يسأله يسلمه لغيره (فرجل الآثار يقوده لآخر والعربجى يوجهه إلى مرقص قسيس الكنيسة، والفنان وجهه إلى رجل بجانب الأهرام[٢٥]... وهى حركة شكلية دائرية مستعارة من تحركات أبطال الليالى حيث تسلمهم القوى الخفية لآخر وهو ملمح سندبادى بخاصة.

فى «الحرانيش» لنجيب محفوظ نلتقى بنمط آخر من أنماط البطولة الشعبية وهى بطولة لا تكتفى بتتبع شخص ما لتمجده، وتتغنى بانجازاته وخوارقه، ولكنها إنما هى بطولة تغنى تمجيد أسرة وتتبع لابطالها، بعد أن أصبح العدل ونصرة الحرانيش معلقا بين أيدى أفراد هذه الأسرة، فيقتربون منه.. ويبتعدون عنه حسب قدرات الشخوص المتلاحقة على الفتونة من هذه الأسرة (أسرة عاشور الناجى).

وهذه البطولة التي تتغنى بأمجاد أسرة تذكرنا بحكاية «عمر النعمان وولديه شرا كان وضوء المكان»[٢٦] فى الليالى - مع التفصيلات والأهداف. وعلى الرغم من أن أبطال «أسرة الناجى» ملتصقون بالأرض والواقع، وأكثرهم يعانى الفقر بداية من «عاشور الناجى الكبير»، وانتهاء ب (عاشور ربيع

٢٥) راجع الجزء الأول من الليالى/ ١٦٢ - ٣٢٠.
٢٦) السابق

الناجى) الذى أعاد ما بدأه «عاشور الناجى الكبير»الذى أعاد ما بدأه «عاشور الناجى الكبير، فنصر الحرافيش، وحقق المساواة والعدل، وجدد ب الزاوية، وهدم مئذنة جلال، وسارسيرة روحية مرصنية حيث (عاد إلي دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق قبض على أهداب الرؤية فغاصت قبضته في أمواج الظلام الجليل. وانتفض ناهضا ثملا بالإلهام والقدرة فقال له قلبه لا تجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة)(٢٧).

والتطابق بين «عاشور الأول، وعاشور الأخير في ملحمة نجيب محفوظ يشى بملمح من ملامح الليالى وحكاياتها التى تعتمد - غالبا - على رد النهاية إلى البداية لتكتمل الدورة الحياتية للدائرة الحكائية أو الملحمية.

وعلى الرغم من أن «نجيب محفوظ» يعكس واقعا موضوعيا وذلك بملاحقته للأشياء الجوهرية، وتجاهله العامد للتقريرية، إلاّ أن عبق الليالى يتسرب فى مفردات الملحمة، ويعكس ملامح شعبية عامة تذكر منها:

ميلاد البطل: ولد لقيطا غريبا عن هذه الدنيا تلفظه الحياة يوم وطئ الحياة (ولكن سرعان ما يشق طريقه، ويتغلب على الصعوبات، ويحقق فى النهاية هدفا)(٢٨)، إنه نموذج للبطل الشعبى المجهول الهوية، هكذا وجد عاشور الناجي كان طفلا لقيطا، ولكن القدر يسوق إليه هذا الرجل الطيب وهو فى طريقه إلي المسجد لصلاة الفجر (الشيخ عفرة زيدان)(٢٩) فيحتضن الطفل

٢٧) ملحمة الحرافيش/ ص ٥٦٣.
٢٨) اشكال التعبير في الأرض الشعبي/ د. نبيله إبراهيم/ ص ١٥٧
٢٩) راجع الحرافيش ص ٧ وما بعدها

هو وزوجته.. إنهه ملمح تردد من قبل مع «حى بن يقظان» حيث يستبدل نجيب محفوظ الغزالة «بالشيخ عفرة»، وكلاهما يمثل جانب الخير، فى مقابل الشر الذى ساق الوليد الصغير وحيدا فى ذاك الموضع.

وتردد الملمح بمشابهة قريبة فى الليالى ف (رومزان) فى حكاية عمر النعمان - الليالى - تربى يتيم الأب، لأن أمه الرومية ولدته وهي هاربة من بيت عمر النعمان في طريق عودتها إلى أبيها. وفى سيرة «ذات الهمة» يولد «جندبة» بعد موت أبيه وهروب أمه خوفا عليه من أعداء أبيه، ولكنها تموت بعد وصفها له. وكذلك (بحرون) الذى ألقته أمه فى البحر داخل الصندوق ثم عثر عليه ملك الروم واحتضنه[٣٠].

وبطل الحرافيش (عاشور) لم تظهر بطولته إلا بعد موت «الشيخ عفرة» مما يعنى الاستقلال المبكر حيث لم يعتمد فى جهاده مع الحرافيش على الوالدين، وهذا ملمح شبعى آخر حيث إن الطفل المهيأ للبطولة الشعبيه (يتحرك إلى الاستقلال، ولا يتم هذا إلا إذا انتزع من أصله لكى يعيش مع نفسه وحدها، فيحقق ذاتيتها)[٣١]

ظهور الخضر: كان أخوه قد تعرض للإفلاس وهو من أغنى الأغنياء، وعرض ما تبقى له فى المزاد الذى تجمع فيه الشامت والحاقد والرائى للحال (وتبيل المناداة بدقيقة ترامى رنين جرس مؤثر.

اتجهت الأبصار نحو مدخل الحارة فرأوا كارته قادمة يتوسطها رجل. ترى أهو مزايد طارئ من الخارج؟ وقفت الكارتة عند الحلقة. غادرها شاب فى عباءة

(٣٠) راجع «أشكال التعبير في الأدب الشعبى/ وما بعدها
(٣١) السابق/ ص ١٦٨.

سوداء، وعمامته مقلوظة، طويل رشيق، ذوسحنه غير غريبة.. وأكثر من صوت هتف:

- ياألطاف الله، هذا خضر سليمان الناجى)(٣٢)

لقد ظهر الخضر فى الوقت المناسب لينقذ أخاه من مزاد إفلاسه، وليحفظ للأسرة (أسرة الناجى) كرامتها وما لها.إن اختيار «محفوظ» لاسم «خضر» كان مقصودا، واستخدمه بالحجم التراثى الدلالى الذى عرف به هذا الاسم - سيدنا الخضر - عند المسلمين ودوره المنقذ دائما - امتداد إسلامي - . وفى الليالي تظهر صورة الخضر المنقذ، فهو الذى يعيد «بلوقيا» من البحار السبعة إلى مصر، وهو يدعو إلى الإسلام ونصرة المؤمنين - راجع حكاية عبدالله بن فاضل عامل البصرة - بالليالى.

علاقة البطل بالزمان:

إذا لاحظنا وجود بطولة شعبية فغالبا ما تسكن زمنا مطلقا (كان ياما كان... أو بلغنى أيها الملك السعيد أن..) دونما تحديد ولعل الزمنية المطلقة هى الخلفية الموسعه لاستيعاب اللامعقول من البطولات الشعبية، ولكن بطولة الحرافيش هنا محددة زمنيا مما أوجد حدودا وضيق مساحات الخيال، وأصبحت علاقة البطولة بالزمن امتدادا لرغبة الانسان الشعبى القديم في استمرارية الحياة.. والانتصار بالبعد عن العدم أو الموت وفي الأساطير يحاول جلجامش التطلع لمنحة الخلود من عالم الألهة، ولما حصل على عشب الخلود لم تكن هذه اللحظة سوى حلم مخيف ومزعج أفاق منه جلجامش عندما رأى الحية وهى تقضم العشب عن آخره.. فأيقن أن الخلود للآلهة. ونجيب محفوظ يعيد المحاولة

٣٢ د) الحرافيش/ ١٨٥

مع (جلال صاحب الجلالة)[٣٣] الذى أثار عنده الموت فزعا مروعا بموت عروسه التي كان يحبها قبل أن يعاشرها، وقتل أمه تحت ناظريه وهو صغير.. فلما تمكن من الفتونة وامتلك القوة شعر - بغرور - أن القيمة الخلاقة فى واقعية التواصل من الوجود إلى الوجود، دونما إفساح لمساحة العدم أو الموت.

ولتحقيق أمل الخلود، أو قل وهم الخلود نفذ نصيحة العطار فانعزل عن الناس، وعاشر الجان، وامتنع عن الملذات..، وابتنى مئذنة وحيدة منفردة، ولما صعد فوقها احتقر البشر، وازداد ثقة فى الحياة والخلود. إلا أن «الحية» التي قضمت عشب الحياة من «جلجامش»، تعود فتظهر فى صورة معشوقة جلال التي دست له السم فى الخمر، فمات بخدعة امرأة...

ولسنا فى حاجة للاستشهاد على ملامح الليالى هنا حيث إن كيد النساء ومكرهن موجود فى الليالى[٣٤] وإن تجسد فى عواجيز الليالى بكثرة، وكذلك معاشرة الجن والائتمار بأمره، وتأثير خرافات الليالى واضح جلى، وإن كانت صياغته تختلف هنا إلا أن حقيقة تمكن الحوادث الخارقة من نفوسنا لتحدث ترجيعات من شأنها أن تطبعنا في العمق بطابعها.

ومحاولة قهر الزمن لم تكن فقط فى محاولة «جلال» وإنما كانت أيضا - من قبل - فى محاولة عاشور الناجى الذى اختفى وهو فى أوج قوته وعظمته ليحتفظ بصورته المثالية فى أعين الناس وقلوبهم، وليترك مكانه القوي لميلاد عامة الناس بالقصص والحكايات والتى دارت حول خلود «عاشور الناجى» وأنه لم يمت.

٣٣) الحرافيش/ ٣٧٩

٣٤) راجع من الليالى دور النساء العواجيز ودور الجوارى وخداعهم للحكام...

الحاكم المستبد: ما بين «عاشور الأول» وعاشور الأخير امتلأت الحرافيش بأبطال أسرة «الناجى» الذين تولوا الفتونة فضعفوا أمام نزواتهم البهيمية فلم يتمكنوا من تحقيق صورة النموذج الأصيل (العاشور الناجى). وقد لعبت المرأة الدور الرئيسى فى ذلك، ففى الملحمة الثالثة، يتحرف «سليمان» بالفتونة عندما يتعلق بدار السمرى بعد أن تزوج «سينة».... والحاكم المستبد يستأثر بالنساء الجميلات لنفسه وينتزعهن من الأخرين، فالفتوة ينتزع «مهلبية» من «سماحة الناجى بل ويأمره أن يذهب ليخطبها له.. وعندما حاول سماحة الهروب بمهليتة علم الفتوة فقتل «مهلبية» وهرب سماحة، ليعيش مطاردا... .

صورة تكررت كثيرا فى الليالى (..ولكن الرشيد الذى تقول عنه جاريته تحفة العوادة في قصة حسن البصري - إنها تخاف أن تعرف أمير المؤمنين إلى منار السنا زوج حسن البصري فيقتل زوجها ويأخذها منه)[٣٥] وهذا التاجر الذي يهرب بجانبه عندما يعلم ما يدبر لهما من جهة اعتداء الحكام على المحكومين فى قصة الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس. وفى حكاية آخرى نجد الحجاج يحتال ويأخذ «نعم» - الجارية - من مالكها، ليرسلها إلى الخليفة عبدالملك فى دمشق.

البطل السندباد: وملمح آخر يمتاح مادته من الليالى قياسا على السندباد المسافر الذى يختفى ويعود ليملأ الدنيا بحكاياته وأعاجيبه فضلا عن الغنى والثرورة التى حققها. وهذه التيمة تكررت مع كثير من أبطال أسرة عاشور الناجى «. ف خضر» عندما يتهم مع زوجة أخيه يختفى، ولا يظهر إلا لينقذ أخاه من الإفلاس يوم المزاد العلنى، وعاد محققا ثروة كثيرة فى فترة

٣٥) ألف ليلة وليلة/ سهير القلماوى ص ١٩٤.

غيبته.

«وسماحة» المطارد يبتعد عن الحى ويتخفى ويتاجر فيفتنى ويتزوج وينجب، وبعد ١٥ سنة عاد ليجد زوجته «محاسن» تزوجت المخبر. وفي ملحمة «التوت والنبوت» يختفى «فايز» الابن الأكبر الذى كان يعمل سائقا للكارو بسبب إهانة «الفتوة» لأمه.. ولا يقوى مع أخيه على الرد لفقرهما.، ثم يعود وقد حقق ثراء كبيرا وثروة واسعة رفعت الأسرة، ومكنتها من العودة القوية إلى الثروة والفتونة...

البطل وقدسية المكان: من الملامح الشعبية العامة أن الانسان الشعبى يحن دائما إلي الاحساس بالقدسية، ولا سيما (المكان الذي يرغب فى أن يسكنه.. ولا بد أن يجرى فيه شكلا من أشكال الطقوس المقدسة ويكتمل الإحساس بقدسية المكان عندما يشيد وسط هذا المكان رمزا للقدسية كأن يكون جامعا... أوحتى ضريحا. عندئذ يأنس الانسان لهذا المكان، لأنه يرى فيه صورة مصغرة لقدسية العالم الأخر.)[٣٦]

ولعل هذا ما نجده بتطبيق مباشر لدى أبطال أسرة «الناجى» حيث تبدأ العلاقة الوثيقة بالمكان، بدءا بعاشور الناجي وعلاقته«بالتكية والزاوية، التي كان يذهب إليها فيناجي نفسه في ظلالها، ويردد الأشعار والأدعية، وقد سار سيرة أكثر أبطال الأسرة، حتى جاء عاشور الأخير (وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب..)[٣٧].

وكانت المقابر المهد الأول لنشأة أسرة «آل الناجى» وترددوا عليهاكلما ضاقت بهم الدنيا، فعاشور الناجى نشأ قريبا منها، ولما انتشر الوباء هرب

٣٦) أشكال التعبير في الأدب الشعبى/ ص ١١
٣٧) الحرافيش/ ص٥٦١

إليها، ومن أحفاده نجد أم «فايز» وأخاه يعودان ليسكنا المقابر ولكن الحى كان أكثر جاذبية للأبطال، لأنه أرضى غرور الدنيا بالفتوتة والقوة، وراحة النفس مع الزاوية والأناشيد حتى أن «عاشور» الأخير قد وصل فى النصاقه بالزاوية حد المتصوفين الذين يتطلعون إلى الوصل (فقال له قلبه لا تجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم..)(٣٨)

ونستثنى من الحى هذا الجزء الذى أقام فيه «جلال» مأذنته الشيطانية، وهو رمز للمكان الشرير الذى تسكنه العفاريت والجان... إلا أن هذه المئذنة الشيطانية لم يكتب لها البقاء، فلقد أزالها «عاشور الأخير» ليعيد انسجام البطولة مع المكان، وارتباطهم به ارتباطا روحيا وثيقا.

وأما الملمح الليالى الأخير الذى تأثرت به الملحمة، فيمثل فى وجود البطل الكامل الإدراك، ولذلك تلاحظ أن «نجيب محفوظ» لم يتوقف مع «طفولة» عاشور الناجى وكلما حدثنا عن أحد أبطال الأسرة جاء به ناضجا قويا، متجاوزا بذلك مساحة زمنية ممتدة معنية بالنشأة والتطور...، ليقدم لنا بطلا كامل النضج مستطيعا بنفسه قياسا على أبطال الليالى الذين يسعون لإدراك الحقيقة.

ويقى للباحث أن يقول إن ثمة فارقا جوهريا بين بطولة الليالى، وبطولة أسرة «عاشور الناجى» تتمثل فى أن شخوص الليالى غالبا ما تكون مسطحة ومستطيعة بغيرها من الخوارق (سحر رجان..). بينما شخوص الأبطال فى رواية «الحرافيش» كانوا أساسيين (مستطيع بذاته) بمعنى أن الأحداث كانت تابعة لهم دائرة فى فلكهم، وتمتعوا بوجود حى نمطى وصفا ظاهريا، وتحليلا داخليا فأحيا أبطاله بيننا نراهم، نستمع إليهم...، نحاورهم من خلال تأثير تبعيدى ناجح على امتداد مخيلة المتلقى.

---

٣٨) الحرافيش/ ٥٦٣

الصـــــراع

يعيش الانسان ثلاثة مستويات: المستوى الشخصى البحت، ومستوى التجريد العقلى ثم مستوى الضروة الاجتماعية. والمستوى الأول والثانى يجسدان صراعا داخليا عندالانسان، أما المستوى الثالث فيترجم واقعيا الصراع الاجتماعى والحتمية التاريخية القديمة والممتدة بنماذجها فى كل العصور منذ وجد الانسان، ووجد معه الخير والشر والذى انبثق عنه تعارضات ثنائية، تستمد جذورها من الثنائيات الكونية (الليل والنهار ... الضوء والظلام... الحياة والموت....).

والعمل الروائى يغرى بالوقوف مع المستوى الثالث، ليجسد حتمية الصراع بين الخير والشر كنموذج، ويمثل له من واقع المضمون الروائى بشخوص يحملون الخير ويمتلئون بالتفاؤل..، وشخوص اكتظوا شرا، وأغرتهم الشرور فاحترفوها.

ولكن الموقف مع المستوى الثالث للصراع يعنى تجاهلا صريحا للمستويين الأول والثانى، ويعنى تجاهلا لطبيعة النفس الإنسانية المتقلبة بغرائزها وتزواتها ومغامراتها، ويعنى تجسيم وتحليل رد الفعل الانسانى بدلا من تحليل مصدر الفعل الانسانى نفسه.

والذى يدفع الباحث ـ إذن ـ إلى الوقوف مع المستوى الشخصى البحت.. أن بذور الصراع فيما بين أيدينا من أعمال مؤثرة كانت، أو متأثرة ومستلهمة، تبدأ من ذوات أبطال الليالى ومن أفادوا منها فى رواياتهم نحو (ليالى ألف ليلة/ أحلام شهرزاد المدينة المسحورة/ الحرافيش/ الحوات والقصر...). ومن

ثم فلن يجانبنا التوفيق إذا انغمسنا في رصد الصراعات الاجتماعية قبل أن نرصد للصراع الأساس الذاتى الدافع للصراعات الآتية له بعده. والقصة الإطارية لليالى تؤكد أن الصراع ذاتى بحت «فشهريار» موتور ومأزوم، ويبحث عن الانتقام، وحتى القتل والسفك لم يشفه مما هو فيه. ولما جاءت «شهرزاد» تسلحت بالثقافة والجمال - كلاهما معا - وبعد جهد وصلت إلي ما أرادت بعد أن عمرت فى جلساته ومسامراته (ألف ليلة وليلة).

ودافع الأزمة وسبيل الصراع يتمثل فى وجود «الليالى» على هذا النحو فى إطار مجتمع إسلامى ينشد المثل الأخلاقية العليا، ويتوزع الولاء بين النزوات الانتقامية وبين الخلفية العقدية التي تؤرقه.. ولذلك اعتمدت «شهرزاد» على تغذية الخلفية العقدية بمواعظها فى حكايات الليالى، تلك المواعظ المستمدة لأصولها من الإسلام، لتعلن بحكم المشيئة الإسلامية بأن الليل وإن جن وطال حتما سيعقبه نهار إنها تؤمن بفلسفة تفاؤلية» على الرغم من قتامة الواقع ودهاليز الذات الشهريارية السوداوية المأزومة.

ولقد تردد هذا الصراع الأساسى فى الروايات المعاصرة التى دارت فى فلك الليالى توظيفا واستلهاما، «فنجيب محفوظ» يلتفت لهذا الصراع الأساسى فيؤطرروايته (ليالى ألف ليلة). إذ يعرض لنا كيف أقلع الملك عن وحشيته وكيف باحت «شهرزاد» بالسر، فالفضل ليس لها وإنما لشيخها - عبدالله البلخى - لقد غذت عنده نوازع الخير وقوتها فصرعت نزوات الشر فى ذاته، فتبدل وتغير بعد الاتعاظ والاعتبار.

وإذا كان الشر قد سيطر فى البداية على «شهريار» ومارسه بجنون

الانتقام، فإن «شهريار» قد انتصر فيه الخير على الشر وتدرج فى هذا الخير بدءا بالعفو عن «شهرزاد»، ثم العدل فى الحكم، ثم الانتصار لجانب الخير عندما مكن [١] لاتمام زواج «نور الدين. بدنيازاد» ليقضى على شر الجان اللعوب (سخربوط وزرمباحة). ولما أوقعت «زرمباحة» بشهريار عندما تخفت فى صورة سيدة رائعة الجمال، تلاحظ أن القدر يسوق[٢] عبدالله المجنون (كبير الشرطة سابقا) لينقذه مع آخرين، وكان لهذا الموقف أثره على «شهريار» إذ زاد من انصهار بقايا الشر فى نفسه، ليتهيأ إلى تدرج مراتب المتصوفة، وينضم لزمرة البكائين ليغسل بدموع الندم ذنوب شروره السوابق، ولما كان صادق التوبة كان هو الوحيد الذى فتحت له الأبواب، فولج إلى نعيم ليس له به عهد من قبل، فيستمتع وهو دهش لما يراه.. وفي تجواله فى جنة النعيم يرى بابا محرما فيغره ذلك، ويفتحه فيجد نفسه خارج جنة النعيم ليعزز انتماءه للانسان الخطاء مهما كانت صدق النية فى التوبة، وليعيد ما بدأه سيدنا آدم، ويعزز الفارق بين الانسان والملاك.

إلى هذه الدرجة المتباينة بين الخير والشر كان الصراع داخل شهريار، والذى انعكس بالطبع على شهريار الحكم، الذى سنرى صورته التطبيقية ونحن نرصد للمستوى الثالث. حيث مواجهة الذات بالواقع، والواقع بالذات.

وفى ملحمة «الحرافيش» نلتقى بالصراع الذاتى عند أبطال الملاحم من أسرة «عاشور الناجى» الذى غلبت تقواه قوته، فسخر قوته لتحقيق العدل وفاز

---

١) تلاحظ أن «شهريار» قد عرف بقصة «دنيازاد ونور الدين» وهو يتحول فى السلطنة متخفيا في صورة غريب. وهذا ملمح مباشر من الليالى التي صورت الخليفة العادل، وصورت كيف يمر الحاكم والملك بالرعية متخفيا حتى يتعرف على أحوالهم.

٢) ملمح تراثى آخر... ظهور المنقذ في الوقت المناسب لنصرة الخير واحباط محاولات الشر

بالفتونة وناصر الحرافيش، وإن حرص «نجيب محفوظ» على تسجيل سقطات تعزز انتماءه للبشر لا للملائكة، فيغلبه بريق الدنيا ويسكن قصرا ليس له، ثم تغره فتاة الحانة فيتزوجها، على الرغم من تردده إلى التكية وترديده للأشعار الدنيية والبكاء.

وإن كانت جوانب الخير قد انتصرت على جوانب الشر فى نفسية «عاشور الناجى» وصراعه مع نفسه، فكان ذلك لقوته وتقواه بحكم النشأة فى أحضان أسرة تحلت بالايمان. ولكن سلالته لم تستطع تحقيق التوازن المنشود، فتغلب الشر على الخير فى نفوسهم الضعيفة أمام بريق سلطة الفتونة، وإغراءات الدنيا والشيطان. ف سليمان يغره المال والنسب فينحرف بالفتونة عندما تعلق بدار السمرى. و«سماحة» يعيش مطاردا بسبب حبه «لمهلبية» عندما أتهم بقتلها. «وجلال» أغرته قوته فغوى، وبحث عن «الخلود» وظن أن القوة تحقق له الخلود فى الدنيا، ويبتنى مئذنة شيطانية...، وتبلغ السخرية منتهاها عندما نجد نهاية هذا الشرير القوى على يد أمرأة ضعيفة كادت له وأخفت له السم في الخمر، فسقط ميتا وهو يقاوم الموت ويتشبث بخلود مزعوم حتى سقط فى حوض ماء عفن.

«وفايز» يختفى ويحقق ثروة طائله من مصدر مجهول وأغرق أسرته بنعيم دنيوى، ثم يتمادى فى شروره المستورة حتى يقدم على الانتحار بعدما استحال كله إلى شر.. حتى ثروته بددها بالبيع قبيل مماته.

ولكن «عاشور» الأخير ينجح كجده فى امتلاك القدرة على الموازنة بين نزعات الإيمان وأنانية الذات، ويحسم صراعه الذاتى لصالح الخير له وللأخرين،

ويحقق حلمه وحلم «الحرافيش» (انشأ كتابا جديدا ليتسع لأبناء الحرافيش، ثم أقدم على مالم يقدم عليه أحومن قبل فاتفق مع مقاول علي هدم مئذنة جلال.. لأن الفتوة الجديد لم تخفه العفاريت. وقام وهو في الحارة عملاقا كالمئذنة، ولكنه في الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء.)(٣)

ولكن إغراءات الدنيا داعبته، وألحت عليه كالسابقين الساقطين من أبناء «الناجى»، ولكن الصراع مع نفسه انتهى لصالح الخير الذى امتلأ به، فرفض باصرار كل الاغراءات (.. لن أهدم بيدى أعظم ما شيدت من بناء شامخ... وأصر أن يجئ الرفض من ذاته لاحذرا من الحرافيش.... وتم له أعظم نصر وهو نصره على نفسه..)(٤) ولقد هيأه هذا النصر القوى على نوازع ونزوات ذاته أن يخلص إلي العبادة التي هيأته بدورها لنجاح طال انتظاره من الحرافيش وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الأناشيد... لحظة من لحظات الحياة النادرة التى تسفر فيها عن نور صاف. لاشكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان.)(٥).

لم يكن الصراع الأساسى في «الحرافيش» علاقة الحاكم «الفتوة» بالمحكومين «أهل الحارة»، وإنما كان الصراع الأساس والحقيقى صراع الذات مع نفسها والقوة الجسدية وإن حققت الفتونة والسيادة، إلا أنها لا تترجم قوة النفس التى تستطيع كبح جماحها، وحبس نزواتها، وتحجيم شهواتها، مهما كانت الإغراءات، ومن ثم كان عاشور الأول، وعاشور ربيع الأخير هما فقط

٣) ملحمة الحرافيش/ ٥٦١
٤) السابق/ ٥٦١
٥) السابق/ ٥٦٢

الأقوياء لانتصارهم على ذواتهم أولا، فتحققت لهم السيادة على الآخرين، وانصفا الحرافيش وحققا العدالة.

وفى ثلاثية سبيل الشخص» نلتقى مع صراع آخر مع الذات... ليس صراعا تقليديا بين نوازع الخير ونزوات الشر، وإنما هو نوع من تحقيق الهوية وتغيير ملامح الذات عندما بدأ رحلة سندبادية خطط لها، ولكن الرحلة هى التى قادته بعد ذلك، وهنا نضع أيدنيا على أول خيوط الشخصية المتصارعة ذاتيا.. فهى ضعيفة منقادة على الرغم من رسم الخطة للمسير، وعلى الرغم من جدية البحث. فالأخرون يسيرونه: فالمخزنجى (محمد) يأخذه إلي رجل ما.. والرجل يستفسر منه ثم يوجهه إلى آخر[٦].... ورجل الآثار يقوده إلى آخر[٧] والعربجى يوجهه إنى مرقص الكنيسة[٨]... والفنان وجهه إلى رجل بجانب الأهرام[٩].

وعندما يفشل صاحبنا يعود إلى حيث بدأ ـ الليالى ـ [١٠] على الرغم من محاولاته فى تثبيت ذاته أمام متغيرات النشاط الانسانى المندفع يعود من رحلة الكشف ليسكن إلى زوجته ويعمل نجارا وعلى حد تعبيره (عاودتنى آلام الحياة)[١١]، ويضعف ويستسلم لهذه النتيجة السلبية حيث اكتشف سبيل الشخص.. ولكنه تحرك واقفا.

---

٦) ثلاثية سبيل الشخص/ ص ١٧/ ١٨
٧) السابق/ ٢٨
٨) السابق/ ٢٩
٩) السابق/ ٣١
١٠) ملمح رد النهاية إلى البداية ملمح من الليالى لتحقيق دورة حيانية للحكاية التقليدية.
١١) ثلاثية سبيل الشخصى/ ص ٧٠

أما مواجهة الذات لنفسها عند الحوات في «الحوات والقصر» فتبدو باهتة وغير فعاله، إذ أن الحوات طبع على حب الخير، وهو نموذج حي لأبطال الليالي ذوي الوجه الأحادي، فهو مدفوع للخير على الرغم من الصعاب التي تواجهه.. لم تضطره إلى مواجعة نفسه، أو للصراع في داخله ليعيد حساباته، ولكنه يتدفع لتكرار المحاولة ويقنع بأقل الأسباب، فعندما اعتدى عليه - الأشرار - في محاولته الثانية للوصول إلى السلطان وشوهوا جسده.. وألقوا به في قرية قريبة من القصر.. قال لنفسه لما أفاق (... المصاب الكبير ينسى في المصاب الأكبر، هذا ما أرادوا أن يدفعوني إلى الاقتناع به، قذفوا بي في هذه القرية، لاستصغر مصابي أمام مصاب هؤلاء القوم التعساء[١٢].

ولعل هذه القناعة التامة بحب الخير هي التي جعلت الحوات يصمد أمام صدور الأشرار ومحاولاتهم المستميتة لعدم وصوله إلى السلطان.

أما في «أحلام شهرزاد» لطه حسين فإننا نجد محاكاة للقصة الإطارية لليالي نفسها، وإن كانت الأحداث في الليلة التاسعة بعد الألف، حيث إن شهريار قد كف عن قتله للنساء، ولكنه قلق ولم يعرف طريقا إلى النوم، وبحث عن شهرزاد وتلقى عنها حديث « فاتنة بنت الملك طهمان» عن نوم لا عن يقظة.. وما أن تنتهي حكاية «فاتنة» حتى يزول القلق، ويصح الملك، وكأن الحكاية الوعظية عن الحرب قد وجدت سبيلا إلى قلبه ووجدت قناعة لعقله، ولاسيما بنصائح الملك لابنته المندفعة إلي الحرب.

وإن كان قلق « شهريار» في مطلع الرواية يعكس على المستوى الرمزي

---

١٢) الحوات والقصر/ ص .٧

القلق الذى اعتصر الجميع قبل وبعد الحرب العالمية الثانية ولا سيما مصر التي انقادت للحرب عن غير رغبة وبوعود براقة وزائفة... ويعبر طه حسين عن نهاية القلق الذى واجهه« شهريار» فى بداية الرواية بهروب ورومانسى إلى رحلة حالمة سعيدة، وكان هروبا من واقع علاه ضجيج الحرب والدمار.

أما «سيد قطب» قبل الحرب العالمية الثانية فلقد دفعه الواقع الملىء بالسلبيات والمتناقضات إلى رسم يوتوبيا إسلامية، بعد أن فسدت حياة المجتمع المصرى (بسبب) تعارض أهواء ومصالح قادته الشخصية. والرغبة فى «المدينة المسحورة» لايملكون من أمر حياتهم شيئا كأشياء الواقع الذى يعاصره الكاتب)[١٣]. ولقد عبر سيد قطب عن إرهاصات الاتجاه الدينى لديه بطريقة المعادل الموضوعى، حيث إن أحداث مدينة «نفرت» تعكس قلق شهريار من الواقع (..إنه ردئ.. إنه نوع من الموت أثناء الحياة)،(والعالم المحسوس عالم ضيق ياشهرزاد بل عالم جاف ومشوه قبيح)، ومن ثم كان الحل لهذا الصراع النفسى يتمثل فى الايمان بالخيال وعدم الثقة فى الحواس، لأن الثقة بالحواس خداع، والحقيقة لا يمكن الوصول إليها إلا بالوجدان والخيال وهو المعادل الموضوعى للإيمان الذى يمكن الانسان من تحقيق التوازن النفسى تعويضا عن الواقع المأزوم.

(الشمس تدفئ هذا الجسد)، إذا ارتضينا هذه المقرلة، فإننا نستنتج منها إن الجسد غير دافئ بذاته، وإنه لا يوجد مصدر آخر لتدفئة هذا الجسد، وقياسا علي هذا التسلسل السببى نستطيع أن نقرر برؤية أبعد غورا أن الإسلام هو المشكل للصراع الذاتى على المستوى الشخصى والمستوى التجريدى الفعلى

١٣) سيد قطب حياته وأدبه/ عبدالقادر التهامي. رسالة مخطوطه بدار العلوم بالقاهرة

لشهريار ومن شاكله بطريقة التوظيف أو الاستلهام لأبطال الروايات المعاصرة الذين عرضنا لهم، لأن العلية الظاهرية للصراع لا تنفى البحث عن الفعل السيى للجوهر، فكلما اتسعت المسافة بين الممارسات الفعلية السيئة، وبين مبادئ الإسلام كلما زادت حدة الصراع الذاتى داخل البطل، فالخيانة الزوجية التي عانى منها «شهريار» وأخوه كانت سببا فى تأزمه النفسى فارتكب حماقة قتل الزوجات على الرغم مما رآه من أمر العفريت وخيانة صاحبته له.

فأبطال «ملحمة الحرافيش» وقعوا صرعى بين قوتهم بالفتونة وبين محاولة احتذاء نموذج «عاشور الناجى» التقى العادل.. وباءت محاولاتهم بالفشل لأن إغراءات الفتونة غلبت ما تبقى فى نفوسهم من تقوي وإيمان ولم ينجح إلا عاشور ربيع» الأخير الذي استطاع أن يحسم الصراع لصالح العدل والتقوى - امتداد إسلامى - فسعد وأسعد من حوله من الحرافيش.

«وشهريار بطل» ليالى ألف ليلة وليلة» عند نجيب محفوظ يظفر بنعيم الجنة عندما نجح فى حسم صراعاته الذاتية لصالح التقوي والتوبة الصادقة - امتداد إسلامى - بعد أن مر بسلسلة من المراتب الأخلاقية بدأت بالعفو عن «شهرزاد»، وانتهت بولوجه باب النعيم لصدق توبته..

وإذا وصلنا إلى المستوى الانساني الثالث وهو مستوى الضرورة الاجتماعية والحتمية التاريخية، فهو المستوى الممثل لممارسات الانسان خارج ذاته حيث تصبح المواجهة هنا ليست بين الذات نفسها - كما رأينا فى المستويين الأول والثانى - وإنما أصبحت المواجهة بين الذات والمجتمع، وهو فى تقديرى نوع من الصراع التطبيقى، بمعنى أن حتمية الممارسة الإنسانية فى الواقع ستعد

نموذجا تطبيقيا لصراع أزلى وإن شئت فقل سرمدى، لأن ثنائيات الحياة انطبيعية (الليل النهار، الشمس والقمر الحياة الموت، الجمال القبح الجدب المطر الربيع الشتاء...) قد انعكست على الممارسات الانسانية فى المجتمعات فى صور تعارض ثنائى انبثقت عن الصراع بين الخير والشر (وبطولة الآلهة تعنى الصراع بين القوة الخيرة، والقوى الشريرة)(١٤)، ولكن الآلهة القادرة لم تقض على الشر قضاء مبرما، لأن ذلك يتنافى مع ثنائيات الطبيعة الحياتية المتعارضة.

وإذا كانت الليالى كشفا جيولوجيا لأمتنا العربية ، فهى محملة برؤى شعبية، وحكاياتها تمثل إخراجا لدوافع داخلية فى شكل موضوعي جسد حقيقة الصراع بين الخير والشر من خلال النماذج الحكائية فى الألف ليلة وليلة، وإن كان العالم الحلم مثل امتداد العالم الواقعى، فإن هذه الحوادث الخارقة وجدت فى نفوسنا ترجيعات من شأنها أن تطبعنا في العمق بطابعها الشعبي الأليف.

وتوظيف التراث ليس اكتشافا لأننا مرتبطون عبر الليالى بذواتنا بفعل متواصل مع السابقين علينا ، ويمثل الماضى على مستوي التوظيف الفنى جوهر الحاضر، لأن الروايات المعاصرة فى تناولها لقضية الصراع بين الخير والشر لا تمثل خصوصية فنية، لأن فكرة هذا الصراع سر مدية - كما ذكرنا - . أما أن نأتى النماذج التطبيقية للصراع امتدادا لليالى تبيناتها وتفصيلاتها فهنا خصوصية التأثر ومظاهر التأثير.

وفكرة الصراع فى حكايات الليالى كانت بين الخير والشر وتجسدت فى نموذجين أساسيين تكررا بكثرة واضحة، وهما :

- الصراع بين الحاكم والمحكوم
- الصراع بين الإنس والجن

١٤) البطولة فى القصص الشعبى/ د. نبيله ابراهيم/ ص ٢٩

وغالبا ما جاء الحاكم ظالما ومثل بسوء تصرفاته امتدادا للشر، كما مثل الجن الاتجاه نفسه، وأصبح المحكوم والانسان رمزين مناهضين للشر، وجسدا اتجاه الخير في الصراع التقليدى.

وإذا استعرضنا المستوى الثالث للانسان، ونعنى علاقته بالأخرين فى مجتمعه سنرصد تبقا علاته تفصيلات الصراع بين الخير والشر، وتمدحه هذا الصراع فى الروايات المعاصرة، وإذا استطلعنا الروايات التى بين أيدينا والتى دارت فى فلك الليالى سنلاحظ أن تجسيد فكرة الصراع انعكست كالليالى على نموذجين أساسيين هما:

- الصراع بين الحاكم والمحكوم
- الصراع بين الإنس والجن.

أما الصراع بين الحاكم والمحكوم فكان هو النموذج التطبيقى الأثير لدى أكثر الروائيين، ويبدو أن للقصة الإطارية الأساسية لليالي أثرها المباشر على تحديد فكرة الصراع بين الحاكم والمحكوم.

ففى رواية الطاهر وطار (الحوات والقصر) نلاحظ فكرة الصراع بين الحاكم والمحكوم قد تناولها برؤية معاصرة وآداء أسطورى، ففى بداية الرواية يثير فضولنا بحادثة الاعتداء على السلطان فى زمن مطلق يتسع لخوارق الأمور (كانت ليلة ليلاء على جلالته تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان)(١٥).

ويتعمد الروائى هنا النهايات المفتوحة للأحداث الجزيئة داخل الرواية حتى

١٥) الحوات والقصر/ ص ٧

يتيح فرصة التأويلات والتفسيرات الشعبية، فعندما عادو الحوات اصطياد سمكة ثانية (انتشر الخبر بسرعة فائقة فى القرى السبع، إلا أن الخبر لم ينقل بصيغة واحدة)(١٦) حيث فسرت كل قرية تفسيرا أسطوريا خاصا بها ويلائم فكرها.

وفى محاولة «الحوات» الأخيرة التي أنهى فيها اسطورة القصر الظالم كثرت التأويلات ومنها (يقال إن دموع على الحوات أغرقت القصر فى فيضان) ... يقال إن على الحوات ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء...)(١٧)

والطاهر وطار يرسم السلطنة بأسلوب معاصر، فالقصر (الحاكم السلطان) فى ناحية، وأما عن المحكومين فقد قسمهم إلي فئات شعبية متباينة، جعل كل فئة تستقل بقرية من القرى السبع؛ فالمتصوفة (رجال الدين) فى قرية، قرية الإباء تمثل (المعارضة المعلنة ضد السلطان)، والعلماء استقلوا بالقرية السابعة، والمستسلمون للسلطان والقصر انفردوا بقرية (الحضاة). والحياديون استقلوا فى قرية علي الحوات (القرية الأولى)... . ويبدو أن تباين الاتجاهات المعلنة كان سبيل فرقتهم مما مكن القصر من إحكام قبضته، وتركيزه على نشاط المعارضين بخاصة.

ويبرز «على الحوات» من الحياديين وقد امتلأ بالحب للآخرين وفى مقابلة اخوته قد امتلأوا شرا فاكثروا الفساد والقتل، وتباعدت المسافة بين على الحوات واخوته الأشرار الثلاثة والحوات هنا امتلأ بالحب الذى رفعة لأعمال

١٦) السابق/ ص ١٠٧
١٧) السابق/ ص ١٣٨

الفضيلة والبطولة المستكنة فى قلبه. واما أخوته الأشرار فهم نموذج شعبى تكرر في الحكايات الشعبية والأساطير وأفادت منها الليالى أيضا ولاسيما نموذج الضحاك الذى (أغضب أهل الأرض كلها بسحره وخبثه، وهول عليهم بالحيتين اللتين كانتا علي منكبيه وهما حيتان تقتضيانه الطعام، وتتحركان تحت ثوبه إذا جاعتا فيغذيهما بدم إنسان حتى تسكتا عنه)(١٨)

لقد كانا أخوه الحوات نموذجا للأشرار الذين تنتهى بهم رغباتهم الجائرة إلى فقدان كل شئ. انهم نموذج عربى «لفاوست» فى الأسطورة الأصلية.

ولما سمع «الحوات» عن نجاة الملك، قررأن يهدى جلالته أكبر وأجمل سمكة يصطادها تعبيرا عن فرحته بنجاة جلالته من محاولة الاغتيال.

وتبدأ ملامح «الليالى» فى نسج خيوط الصراع التقليدى(١٩) فالمطلب سهل وميسور، والأمنية مدفوعة بحب الخير، والسمكة المصطادة سحرية تراثية ذات حجم كبير وألوان نادرة، فيهرت الناس بجمالها وغرابتها. فى المحاولة الأولى يفشل «الحوات» فى الوصول. فيكرر المحاولة بسمكة آخرى مماثلة - ملامح الليالى . لأنه مدفوع إلي حب الخير... وعندما تمكن من الوصول إلى جلالته كانت المفاجأة، لقد سمع صوت أحد اخوته الأشرار (جابر الخبيث/ سعد/ مسعود): ؟

ولكن كثرة المحاولات والإصرار قد جعل ذلك «الحوات» موضع تقدير وإعجاب من أهل المدن السبع، ولاسيما عندما عنف به الأشرار (ولعل

١٨) بلورغ الإرب / حـ ٢ للألوسى/ ص ٢٧٨ - ٢٨٠.

١٩) محاولة وصول الحوات إلى قصر السلطان لمقابلته، توازى فى «الليالى» حكاية البطل البصرى الذى عاش في البصرة عيشة القاص. وحاول الدخول على الرشيد.. وأما الصعوبات فهى أشبه بدليل السفر، وليتيح لنا فرصة الاستمتاع بوصف الأشياء والأماكن.

الانشغال هو الذى دفع الشعب إلى تجسيد الخير فى شخصية ـ الحوات ـ التي يعيش معه وتروقه تصرفاتها)[٢٠] ليدفع بها الشر.

وإذا بأهل المدن ينصبونه زعيما شعبيا، وتحمست مدنية الإباء المعارضة، وتبرعوا للحوات بفتاة جميلة ليتزوجها (وهتف صاحب الرقاع.. لتكن العذراء زوجة علي الحوات سلطانه)[٢١] ثم هتفوا لها أيضا (عاشت العذراء سلطانة، عاش الحب الكبير)[٢٢].. وثار الجميع مع «الحوات» علي القصر فهزموه، وتحقق الانتصار على السلطنة إلا أن (المهم أكثر من أى شئ أن الحقيقة تجلت وأن أعداء علي الحوات (الأشرار) لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذى جاء يسم العصر به)[٢٣]، لأنه حافظ على قلبه، وقال لاخوته الأشرار (إلا هذا ـ القب ـ لن تنالوه منى إنه الموضع الوحيد الذى لن تقووا على تشويهه)[٢٤].

وتستعير الرواية النهاية التقليدية الباسمة التي تنصر الخير على فرار حكايات الليالى .

وقد يكون تأطير الحياة البشرية بمثل هذه النهايات السعيدة قد حقق تفاؤلا أكثر مما يحدد فكرا. ولكن هذه النهاية مع تقليديتها الباسمة إلا أنها حددت فكرا ولمست محورين أساسيين تعرض لهما كتاب الرواية المعاصرة في قضية الحاكم والمحكوم (الخير والشر).

٢٠) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى/ د. نبيلة إبراهيم/ ص ٧٣
٢١) الحوات والقصر/ ص ١٣٣
٢٢) السابق
٢٣) السابق ص ١٣٨
٢٤) السابق/ ص ١٣٦

وأول هذه المحاور الفكرية فى الصراع مجرد الإشارة إلى سذاجة الشعوب والسخرية منها. فالحوات لم يكن يطمع فى زعامة ولابطولة. ولكن روح التبعية، ورغبة الشعوب فى تأليه المزعماء، قد رفعت «الحوات» البسيط وجعلت منه بطلا شعبيا ورمزا يتطلعون إليه. وهو ببساطته يستكثر هذا على نفسه.

وقريب من هذا المعنى تردده (فاتنة بنت الملك طهمان) فى حديثها لأبيها في رواية (أحلام شهرزاد) لطه حسين حيث تقول: ما بال هذه الرعية تأمرها فتأتمر، وتدعوها فتلبى فى غير تفكير ولا عصيان حتى تصرح عندما تنفرد بالحرب بأن الشعوب كأنها خلقت لبرهقها الحكام في السلم والحرب جميعا. وأما المحور الثانى فيتمثل فى التفات الرواة إلى نقطة مهمة فى استعراضهم داخل رواياتهم لقضية الحاكم والمحكوم، وهى قوة الشرزمة المحيطة بالسلطان أو الحاكم... ففى رواية «على الحوات» يكتشف الحوات أن اخوته الأشرار الثلاثة (جابر الخبيث وسعد ومسعود) هم الذين يسيرون أمور السلطنة والقصر، وربما قتلوا السلطان، لأن وجوده حقيقة، فعلا قد محى مع قبضة الأشرار على القصر، حتى أن الحوار بين «على الحوات» والسلطان كان يسمع فيه أصوات اخوته ولم يسمع السلطان؟ وعندما فكرت القرى فى الانتقام لعلى الحوات اجتهد بعضهم فى الإصرار على قتل الأشرار اللصوص، بينما رأى أخرون (أن اللصوص لاذنب لهم، وإنما الذنب ذنب من أفسح لهم المجال)(٢٥).

وفى «ليالى ألف ليلة وليلة» لنجيب محفوظ، يتشغل «شهريار» بتطهره من ذنوبه، وينزل أمر الملك لحاكم المدينة وكبير الشرطة فيسيئون استخدام

٢٥) الحوات والقصر/١٣٢

الشرطة، فجاءت صورة الحكم في خط مضاد لمسيرة «شهريار» نحو التتوبة، والإخلاص في العبادة، وكان هذا بسبب الفئة المحيطة بالحاكم والتي يمكن أن شيئ إليه وإلى حكمه مهما بلغ من السمو الأخلاقي.. وهذه الفئة كانت تمثل امتدادا لجانب الشر في دائرة الصراع.

وفي «أحلام شهرزاد» نلاحظ مع بداية الرواية انتصار الخير على الشر ممثلا في ذلك القلق الذي اعترى شهريار، ودافعه إحساس بخطورة ما ارتكبه من ذنوب، وما يمكن أن يواجهه من مصير في آخرته... «وإن كان «فاتنة بنت الملك طهمان» قد جمعت وسائل القوة والقرار في يدها، فهذا يعني على مستوى المحكومين الاستسلام لحكم الفرد، وكاد الصراع ينعدم بين الحاكم والمحكوم حتى تهتف «فاتنة نفسها مستنكرة: ما بال هذه الرعية تأمرها فتأتمر، وندعوها فتلبى وتطيع لنا في غير روية ولا تفكير.. وفي «ملحمة الحرافيش» كان فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان وكان أبطال أسرة الناجي هم حلقة الصراع المؤثرة تأثيرا مباشرا، وهم المرأة العاكسة لابعاد التأثير والتأثر. فالمكان والزمان تعاونا على ايجاد الفتوات في حارات مصر...

وإذا كان الصراع الأساس استقر داخل فتوات الحارة من آل الناجي، فإن هناك مستوى آخر من الصراع لا يمكن تجاهله، وهو صراع قدم بطريقة رد النهاية إلى البداية للمحافظة على سمت البناء الدائري. وتلاحظ هذا الصراع إذا وجهنا زاوية الرؤية نحو الحاكم والمحكوم، فالفتوة حاكم.. وأهل الحارة من الحرافيش وغيرهم هم المحكومون... وكانت محاولة عاشور الناجي رائدة لأنها استجمعت أسباب النجاح القوة + العدل.. فأخذ الحوافيش حقوقهم. ومن بعده بدأ الصراع

يتجدد مع كل فتوة حيث كان صراعه الداخلى بين نزعات الايمان وأنانية الذات وجاءت المرأة لتنصر أنانية الذات وتمدد حجم الشر داخل الفتوة إلى أرجاء الحرة، «فزهيرة» تتزوج أكثر من مرة وتخلف وراءها أحقادا تنتهى بقتلها على يد «محمد أنور». بعد أن أطاحت برؤس الشر، حيث تسببت فى موت «نوح الغراب» - الفتوة - ثم كانت سببا فى نقل «المأمور» إلى الصعيد.

وتمارس «المرأة» دور الشر وتسعى لهزيمة الخير فى أرجاء الملحمة فبنت «الشويشكى» تفرق بين حضر وبين أخيه عندما تدعى محاولة اعتداء «حضر» عليها.. فتزرع الشر في أسرة هانئة، حيث يرقد الأب «سليمان» مشلولا ويفتتر زوجها.. ويتقدم ابراهم الشويشكى ليضع نهاية لشرور اخته فيخنقها خوفا من العار الذى بات يلاحق الأسـرة بسبب شرورها.

أما «مهليبة» فتتسبب فى أن يعيش «سماحة» مطاردا طول حياته لتبدو علاقته «بمهلبية» كل أحلامه... (المطارد).

«وزينات» تقتل «جلال صاحب الجلالة» والذى كان يطمع في الخلود، بعد أن امتلأ شرا ولما شعرت بظلمه يلاحقها.. العمر يتقدم بها، أقدمت عن قناعة بتقديم كأس مسموم.. فشرب ومات وجلال صاحب الجلالة صورة مباشرة لحكام الليالى الذين غرقوا في ملذاتهم... . واهتمامه بنفسه قد انعكس علي المحكومين فسامهم ظلما، فهو امتداد - على نحوما - الشهريار الليالى الذى غرق فى ذاته، واستوعبته شروره، فانصرف عن رغبته إلى أن أعادته «شهرازاد»، والفارق كبير هنا بين شهرزاد الليالى (الخيرة)، وبين زينات (الشريرة) فتحقق صلاح شهريار بنما نجحت زينات فى إنهاء حياة «جلال»

لجدعة السم المتكررة فى حكايات الليالى.

وإذا كان الفتوة يمثل الحاكم الظالم، فالعجيب أن المحكومين (أهل الحارة والحرافيش) قد استسلموا لألوان الظلم، ووقفوا موقفا سلبيا، ولم يلتفتوا إلى فرتهم المناهضة للظلم إلا عندما يجمعهم أحد أبناء الناجى، وحدث ذلك ثلاث مرات. كانت الأولى مع عاشور الناجى وكانت الثانية مع «فتح الباب». والثالث مع «عاشور ربيع الناجى» إلا أن المحاولة الثانية كانت قصيرة الأمد للغاية، وذلك لأن «فتح الباب» لم يملك القوة التى تحمى العدل المنشود الذى سعر رليه، فلقد قام «فتح الباب» بسرقة مخازن «سماحة» الفتوة لتقديم الطعام ليلا إلى الحرافيش، الذين تحمسوا له بدورهم ونصبوه فتوة رغما عنه، لأنه لم ينطلع إليها من قبل.

ولكن ثورة «فتح الباب» مع الحرافيش لم يكتب لها الدوام لأنها ثورة خيرة افتقرت إلى القوة التى تحميها من الشر المتربص بها، حيث حالت العصابة الشريرة دون وصول الحرافيش إلى «فتح الباب» عندما حددوا إقامته فى المنزل، ثم قضوا عليه وأما توه.

ولما نجح «عاشور ربيع الناجى» فى الانتصار على ذاته، فقضى على صراعه الذاتى بنصرة الخير والعدل (وتم له أعظم نصر وهو نصره على نفسه)(٢٦) فتهيأ لقيادة الحرافيش، ويشورون معه، لينتصر وليحقق حلم الحرافيش وينشر العدل.. ويحرص عليه. وليحسم الصراع الممتد زمنيا لصالح الخير على طريقة حكايات الليالى، حيث حرص «نجيب محفوظ» على أن يتوج

٢٦) الحرافيش/ ٥٦٢

المستوى الثانى للصراع - الصراع الطبقى - بإيجاد نموذج يوازى صورة الخليفة العادل فى حكايات الليالى. وهى نهاية تحمل بسمة وبصمة رومانسية من الليالى الحالمة... ويبدو أنها أحلام ستظل حبيسة الليالى... وقلما تجاوزها إلى نور الصباح الذى يمكن أن يصيب عيون الرومانسية الحالمة في الليالى بالعشى، فلا تبصران طريقها إلى واقعنا المتجدد بأزماته، المتقيح بشروره.

وإذا كان الصراع الكونى التقليدى قد تجسد فى إطاره الأول بلين الحاكم والمحكوم، فإن الإطار الآخر لصراع الخير والشر يوسع دائرته ليتمثل في الصراع بين (الانس والجان) وهو صراع يستمد أصوله الايمانية من الانسان العربى لما جاء فى القرآن الكريم من حديث عن الجان وسيدنا سليمان وعن السحر لقوم سيدنا موسى، ومن ثم اتسعت التفسيرات اتساعا أباح للاسرائيليات أن تغرى العامة. ولكن «الليالى» أغرت فضول العمة بتفظ شديد حول إمكانية السحر وقدرات الجان، وقد استخدمت حكايات الليالى هذه الأشياء في توسيع مدى الصراع بين الخير والشر ووجهتها توجها يخدم انتصار الخير على الشر (وجن سيدنا سليمان في البحر حول مسار البحار إلى غموض كامل، ومثار إعجاب ودهشة فى الليالى ونجد ذلك فى قصة «الصياد والعفريت» وقصة «بدر باسم وجوهرة»)(٢٧) وصلة الجن بسيدنا سليمان صلة ايمانية وحكايات الليالى فجرت خيال القص العربى المعاصر، كما أرضت فضول القارئ عبر العصور المختلفة.

ولأننا نعرف أن من الجن المؤمن والكافر، لذلك لم نجد للجن صورة أحادية ممثلة فى الشر فقط، بل وجدنا له صورة خيرة أيضا فى «الليالى» ومن ثم فى

٢٧) ألف ليلة وليلة / د. سهير القلماوى/ ١٣٩ وما بعدها

الروايات المعاصرة، فهو يخرج من القمقم ليأتمر بأمر الانسان، وغالبا ما يحقق للانسان طموحاته وأماله، فيؤثر على مستوى الصراع فى الحكاية، وهو الذى ينقل البطل فى غمضة عين من مكان إلى آخر، أو ينقذ البطل من سجنه داخل القلعة..

ومن ثم فليس غريبا أن نجد في الروايات المعاصرة صورة الجنى الخير الذى يساعد على إثراء الصراع لصالح الخير من الجن الشرير، نجد (قمقام وسنجام محلول والمعلم من الجن الخير الذى يتأففا للشر الذى يقدم عليه سخر بوط وزرمباحه ففى «ليالى ألف ليلة وليلة» لنجيب محفوظ، نجد «حمصة البلطى» يبدل إلى عبدالله الحمال ثم عبدالله البرى ثم عبدالله البحرى[٢٨] ثم عبدالله المجنون و/أخيرا عبدالله العاقل، وفى دورته هذى يحقق الكثير من الأعمال الخيرة وأهمها انقاذ «شهريار» ورجالات الدولة من الفضيحة التي دبرتها «زرمباحة» وعلى الرغم من تدخل الجن فى صورة التحول لجمصة البلطى، إلا أن هذا يعكس مدى قدرة الانسان على فعل الخير مثما كان شريرا وأن فى إمكانه استرداد ملامحه وصفاته الانسانية الراقية بالرغبة والحب الصادق. وهو صورة للشر الذى يمكن أن يتحول إلى الخير.

وليس غريبا إذن أن نجد فى مدينة سيد قطب الفاضلة أعنى في رواية (المدينة المسحورة) أن الساحرة «ثينى» تقطن وادى الشياذن وهى تتحكم فى مصائر الناس وأقدارهم وبسحرها تناهض المنطق.

وفى رواية «الحوات والقصر» تمثل السمكة المسحورة أو الجنية امتداد

٢٨) تلاحظ التأثر بالليالى ولا سيما في حكاية عبدالله البري وعبدالله البحرى فى الليالى

النموذج حب الخير الذى امتلأ به «الحوات»، والسمكة لم تتخل عن الحوات بل واشترطت عليه.. وكلما فشل عاودت له الظهور فى الوادى ليصطادها، ومن ثم تمكنه من إعادة المحاولة الخيرة للوصول إلي السلطان. على الرغم من حرص الأشرار على القضاء على «خير الحوات وسمكته» لأنهما معا يبرزان قبح الشرور التى يرتكبونها.

المعلم سحلول الجنى المتخفي فى صورة انسان ولكنه خير ويمارس عمل الخير، وإن كان لا يقوى على مواجهة شر الجنى اسربوط وزرمياحة.. وكان ينتظر حتى ينتصر الانسان نفسه على السجان الشرير على أن الظاهرة التى تشترك فيها الروايات مع الليالى هى الخلط بين الجنى والعفريت فنجد ذلك فى «ليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ، كما وجدناه في الليالى، تقول د. سهير القلماوى في تعليقها على حكاية الوزير بدر الدين وشمس الدين (.. ولكن القاص يعود فينسى ويسمى الجنية عفريتا)(٢٩).

إلا أن الصورة الأساسية للجن أنه يظهر ممثلا للشر، ويناهض تقوى الانسان وخيره، وإن كان الصراع بين الشر والخير صراع كلاس ميناقيز يقى إلا أن نموذج الصراع بين الخير والشر عندما يتجسد بين الانسان والجان فى الليالى ثم فى الروايات المعاصرة، مبدأ له رصيده عند العربى المسلم في قصة الخلق.. وخروج آدم عليه السلام من الجنة.

وعفريت الليالى يعبث بقدر الانسان الخير الآمن، فمارس رياضته الشريرة ربما ليدفع عن نفسه السأم.. وترى ذلك فى الليالى يتكرر في أكثر من

(٢٩) ألف ليلة/. سهير القلماوى ص ١٤٤

حكاية[٣٠] فمثلا فى حكاية الوزيرين (شمس الدين وأخيه نور الدين)[٣١] حيث يتلاعب الجن في موقف شاذ فيحمل العفريت أحد الأثنين الآخر فيتحابان، وإذا ما استيقظا من نومهما كان كل منهما لا يعرف من الآخر إلا أنه رآه بجانبه أثناء النوم، وتتسع الدهشة عندما يترك أثر يؤكد أن الأمر لم يكن أضغاث أحلام، وكان الأثر هو الخاتم.. والحبيبان لم يجدا من يصدقهما فيشقيان بحبهما.. إلا أن قاص الليالى يجمع بين الحبيبين كالعادة لتحقيق السعادة.

والقصة بتفصيلاتها نلتقى بها في (ليالى ألف ليلة وليلة) لنجيب محفوظ فى (نور الدين ودينازاد)[٣٢]، فالشيطان (سخر بوط) ورفيقته (زرمباحة) جمعا بين نور الدين «ودينار زاد» فى ليلة واحدة، فاستمتع كل منهما بالآخر ولا سيما أنهما كانا على مستوى عال من الجمال مما أغرى كلا منهما بالآخر .. ثم فرق (سخربوط وزرمباحة) بينهما في الليلة نفسها. ولما استيقظا من النوم أوشكا على الجنون فضلا عن أن كلا منهما هام بالآخر حبا، وكانت المشكلة أكبر من (دينازاد) حيث تأكدت أن ماكان ليس حلما لأنها رأت على فخذها دما كدليل مادى على حدوث لقاء حقيقى، والدم كان كوسيلة يقابل «الخاتم» فى حكاية الليالى الاصلية. ويدبر الراوى المعاصر أمر تحول «شهريار» الذى يستمع إلى قصة نور الدين العطار الفقير، وشهريار قد تحول إلى إنسان خير، فيعلن تزويج نورالدين بدينازاد، ليجمع بين الحبيبين نصرة للخير - على طريقة

---

٣٠) راجع فى اليالى حكايات: (تاج الملوك ودنيا) و(سيف الملوك وبديعة الجمال) و(قمرالزمان ابن الملك سهرمان).

٣١) راجع «ليالى ألف ليله وليله» لنجيب محفوظ ص ٩١ وما بعدها

٣٢) راجع ألف ليلة وليلة/ حـ ١ ص ٨٥، حـ ٢ ص ٨٧

الليالى - .

أما هذا المشهد على مستوى الصراع الأساس للرواية فهو تطبيق عملى لاختيار توبة «شهريار» وإقلاعه عن شروره.

وفي الرواية نفسها (ليالى ألف ليلة وليلة) سنلاحظ محاولة أخرى من الجن الذى يعبث بالانسان، ويمارس عليه جانب الشر، فالشيطانة «زرمباحة» تتخفى فى صورة امرأة بارعة الجمال، وسمت نفسها ب(أنيس الجليس)، واستقطبت بجمالها الفتان أشهر رجالات الدولة بما فيهم «شهريار نفسه، ولما ارتادوا، واعتادوا التردد على القصر، ضربت لهم جميعا مواعيد متتابعة فى يوم واحد، وانفردت بكل منهم ثم تجرده من ملابسه، وتتركه حبيس خوفه من القادم الطارئ.. ورغبت في أن تواجههم جميعا ببعضهم على هذه الهيئة الزرية، ولم ينقذهم من هذا الموقف إلا «عبدالله المجنون» - حظ المفارقة من الأسم - الذى ساقته المشيئة ليقوم بدور المنقذ.. ولكن العقاب بالخزى قد اعتصر كل منهم بعد أن واجه نفسه بصدق فى هذا الموقف الحرج.

وعلى مستوى الصراع العام للرواية. تمثل هذه المحاولة دور «شهريار» الانسان الذى يخطئ ويتوب، وكانت هذه المواجهة قد أثرت عليه فعدل عن ظلمه، وظهر ذلك مباشرة فى حكمة فى قضية «قوت القلوب» (٣٣). ويقول «عبدالله المجنون» مبررا انقاذه للملك ومن معه: (أشفقت أن يصبح الصباح فلا تجد الرعية سلطانا ولا وزيرا ولا حاكما ولا كاتم سر ولا رجل أمن،

٣٣) راجع ليالى ألف ليلة / ص٧٤ وما بعدها .

فيأخذها أقوي الأشرار)[٣٤]. وعندما سئل عن نتيجة اجتهاده هذا قال: (أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم وقد خبروا ضعف الانسان)[٣٥].

ويمارس «سخربوط وزرمباحة» نشاطهما الشرير عندما يعطيان طاقية الإخفاء ل«فاضل سمعان» الشاب المتدين الخير السمح الكريم، ويتحول بسببها فينتصر على شره وشرها، ويعترف بجرائمه، ليعود إلي ذاته، ويسترد خيره، ولكن الثمن مخيف حيث آل عنقه إلى النطع.

وفى «ملحمة الحرافيش» يعاقر «جلال صاحب الجلالة»[٣٦] الجان، ويخلو به بحثا عن الخلود، ويبتنى مئذنته الشيطانية، وينظر للناس من على، ويحتقر الجميع حتى والده، الذى يستفسر عن المئذنة، فيجيبه بازدراء (لاتهتم بالناس فريدة .. هاهى المئذنة، سيفنى كل شئ فى الحارة وتبقى هى.. اطرح عليها أسئلتك وسوف تجيبك إذا شاءت)[٣٧]. إنها رمز لخدعة الجان له بوهم الخلود.. وتبلغ السخرية منتهاها عندما يعلن القدر أن البقاء لله عندما تتمكن محبوبته من دسى السم له فيموت جلال.. وتموت معه أمنية الخلود[٣٨].

نجحت الروايات المعاصرة في إعادة تجسيد فكرة الصراع بين الخير والشر باستيحاء من الليالى وبأمثلة تطبيقية بين الحاكم والمحكوم، أو بين الإنسان

---

٣٤) المصدر السابق

٣٥) المصدر السابق/ ص ١٧٤.

٣٦) ملحمة الحرافيش / ص ٣٧٩ وما بعدها

٣٧) المصدر نفسه/ ٤٣١

٣٨) أمنية الخلود فكرة راودت الانسان منذ القدم وسجلتها اسطورة جلجامش الذى غامر باقتحام عالم الألهة للحصول على عشب الخلود.. ولكن اللحظة لم تكن سوى حلم مخيف أفاق منه جلجامش عندما رأى الحية وهى تقضم العشب عند آخره.. عندئذ أيقن جلجامش أن الخلود للألهة.

والجان، ولا يعود النجاح إلى المحاكاة فقط، ولكن إلى فهم روح التراث وفهم قدرات الكلمة المعبرة عن هذا التراث لأنها تبعث فى العمل حياة. وتنشر عبق التراث، فضلا عن مساعدتها للمخيلة للامتداد بحرية بين الأزمنة والأمكنة، وهى حرية توازى الحكى فى الزمن المطلق (كان ياما كان... أو بلغنى أيها الملك السعيد...).

الــراوى

النص الروائى فضاء متعدد الأبعاد، لا يبتنى برص كلمات لتوليد المعنى رغم أنفه، وإنما يبتنى بإبداع يتحلى بقدر من الوجدانية الذاتية المنفعلة مع نسيج من الاقتباسات والمحاكاة فى إعادة صياغة تعكس طبقات ثقافية عديدة تتحاكى وتتعارض، والراوى فيها يعلن عن قدر من الموضوعية قدر اختفاء الذاتية والغنائية، حيث يختفى تدريجيا «كشهرزاد». لتحل محله أصوات الشخوص الروائية.

وراوى الليالى يمزج بمهارة فائقة (لحمة الغامض والمستحيل بداة الفعلى والمحدود)، أى أن رقاص السرد والحكى يتحرك مع الراوى إلى الأمام وإلى الخلف، بين الواقعى والمثالى، بين الحقيقة المقيدة، والفكر المطلق ... .

(وأصبح العنصر الخارق مرادفا للفنان نفسه ـ الراوى ـ فهو تعويض آخر عن رغبة القاص فى إيجاد حكاية مثيرة، إن كل نص يتكرر فيه العنصر الخارق هو بالضرورة سرد، ذلك لأن كل حادثة ذات سمة غيبية طارئة تأتى لتنتقض استقرارا سابقا، وتعيد ترتيب الموقف)[١].

لقد كان وجود «شهرزاد» الراوية ضروريا، بل بوجودها وجدت الليالى التى اكتسبت بروايتها لحكاياتها مذاقا خاصا، ولا سيما وأن مهمة «الراوى» التى تقلدتها لم تأت محض ترف بقدر ما كانت بمثابة تحديد مصير وحياة لها، ولبنى جنسها فى مواجهة مصيرية مع سوداوية «شهريار». فتسلحت الراوية بالعلم والجمال معا، ولو كانت بأحدهما دون الآخر، لأصبح موقفها غير مأمون

(١) الوقوع فى دائرة السحر/ د. محسن الموسى ـ راجع ص ٢١٧.

مع «شهريار الملك»، ولكن القدر قد أعدها لهذه المهمة، فهى كما وصفتها الليالى (قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء)(٢).

ولأن الحكايات جاءت دفاعا عن حياة، وكانت ليلا، فمن الطبعى أن تربط بين الدوافع وبين أثر الراوى على السرد الحكائى فى الليالى. ولعل الليل قد هيأ للرومانسية كما هيأ الخيال الواسع الذى احتاجه الراوى للإثارة والدهشة - كهدف أساسى - يضمن البقاء لشهرزاد، والتى حاولت بدورها استزراع صور تركيبية فى مدى خيال المتلقى -، وقد نجحت إلي حد احتفاظ شهريار براويته حتى تتم حكاياتها التى جدرتها بحيوية كل ليلة، ومن ثم لم تعتن باعتصار اللحظة أو بتكثيف حدث، بل عنيت بأسلوب متخم بالمنعطفات والمفاجآت، وأذابت الحدود والفواصل، وقربت المعقول باللامعقول؛ لينسجما معا في صوت الراوى.

والحكاية الإطارية فى «الليالى» هى التى حددت ملامح الراوى، وأبانت سمت الرواية الشفوية ووسائلها المعينة على الإنجاح، مثل مسرحة الأحداث/ الاعتماد على الخيال والمفاجآت كعنصر تشويق فعال، واللجوء إلى سلسلة الحكايات، فضلا عن بساطة الأسلوب وموسيقية المفردات، ولا سيما المسجوعة منها. وقام الراوى فى الليالى مقام الحبكة بمفهومها الفنى، لأنه اعتمد على نفسه فى ربط الأحداث وتبسيطها للمستوى الشعبى، أو تطويع الأحداث حسب المعتقدات الدينية السائدة بين الشعب.

٢) الليالى / جـ ١ ص٨.

وقد اهتمت الليالى بالشخوص وجعلت الأحداث تابعة لها ... لقد حقق راوى الليالى قدرا من التعادلية بين شكل الليالى ومضمونها، ولا سيما عند ما جمع المتناقضات ليتفاعل المسار الحكائى والسردى، وأثرى ذلك بالخيالات والمفاجآت، ففى لحظة يصبح الفقير غنيا، يتزوج علاء الدين الفقير بنت السلطان الكبير.

وكان من الطبيعى أن يستوحى الروائى المعاصر صورة الراوى الشعبىّ فى رواياته، لأن الراوى يضْفى سمات شعبية على العمل تقربه من جذور التراث التى يسعى الروائى إلى إحيائها أو الإفادة منها.

والراوى إما أن يكون مشتركا فى الأحداث، وإما أن يروى عن بعد. ولقد وجدنا النوعين فى الليالى، وفى الروايات المعاصرة. ففى الليالى وجدنا الراوى المشارك فى الأحداث بدءا بشهرزاد فى الحكاية الإطارية، ثم السندباد فى رحلاته كاد يختطف الرواية من شهرزاد وينفرد بها، ويكثر من ضمير المتكلم. ولقد تردد هذا الراوى المشارك فى روايتى: مالك الحزين لإبراهيم أصلان، «ثلاثية سبيل الشخص» لعبده جبير. أما النوع الآخر وهو الراوى الخارجى غير المشارك فى الأحداث، فهو فى موقف حيادى، وإن أضفى من خياله ومشاعره على الأحداث فوسع من القدر الخيالى، وقام بمسرحة الأحداث ليثر بها لمستمعيه، وينحت صوره ومراتقه فى مدى تخيلهم ... إنه يوازى الراوى الشعبى آداء بأداء ذاك الذى يحكى لنا سيرة «أبو زيد الهلالى» و «الأميرة ذات الهمة» ... أو شهرزاد التى تحكى لنا عن عالم البحار والجان فنحقق متعة للقلب والعقل معا. وجاءت روايات معاصرة قام فيها الروائى نفسه

بالسرد الحكائى أو استعار شهرزاد لتحكى من بعد كما كانت فى الليالى وذلك فى (أحلام شهرزاد) لطه حسين. فضلا عن عملى نجيب محفوظ (الحرافيش وليالى ألف ليلة وليلة) ثم رواية (الحوات والقصر) للطاهر وطار.

فى النوع الأول حيث نجد الراوى المشارك في الأحداث، نلاحظ بعض السمات العامة المشتركة، وأبرز هذه السمات التخفف من الخيال، ويبدو أن المشاركة هنا قد قيدت الرؤى وغمستها فى الواقع، ولم تتح له فرصة الانطلاق الخيالى. ومن ثم استغنى عن الخيال وأشبع الراوى المساحات العرضية بوصف مسهب للواقع المنتمى إليه. وهو وصف شعبى - إن صح التعبير - ذلك لأن الرواى عمد إلي البيئات الشعبية ليصف دقائقها، ويسجل مفرداتها فى نهم شديد وكأنه يسرع لتسجيلها قبل أن تختفى معالمها تحت وطأة التغيير الحضارى المسوى والمقرب للمجتمعات (تقارب المجتمع الريفى من مجتمع المدينة - مثلا -).

فى ثلاثية سبيل الشخص» يعمد الراوى إلى توحيد الهوية بينه وبين البطل الباحث عن هوية ... ومن ثم جاء العرض بضمير المتكلم، ففى بداية الرواية يقول: (كنت قد بدأت البحث عنه حتى تعبت، ولكننى قلت إنه ليس من الحق أن أتقاعس وهكذا بدأت البحث من جديد)(٣) ثم يبدأ البحث عن «على» وعن سبيل الشخص، ونحن معه نتابع المسيرة فى أحياء القاهرة الشعبية، ولقد مكنتنا «العجلة» - وسيلة مواصلاته - من متابعة المسيرة، بل إنه كان يستغنى عنها ويترجل فنتمكن أكثر من وصفه لأسرار المكان الشعبى الذى يتجول فيه بحثا عن «سبيل الشخص» فى حى السيدة زينب والقلعة والمغربلين وبين

٣) ثلاثية سبيل شخص / عبده جبير.

القصرين والموسكى يقول: (.. اقتربت من ضريح الغورى بصعوبة شديدة وكنت أود أن أنزل وألقى نظرة على الضريح، لأن قبته مرتفعة جدا ومنقوشة بشكل عجيب، ولكن حركة المارة أجبرتنى أن أندفع للأمام وأعبر شارع الأزهر دون أن أرى القباب والمآذن ودخلت الجانب الآخر من شارع «بين القصرين» حيث الروائح القوية تنبعث من المحلات المكتظة بزجاجات العطر الملونة. وكان على أن اخترق سد البشر الذاهبين والعائدين فى سوق «الموسكى» وهم يحملون أجولة مليئة بالعلب البلاستيك والأوانى النحاسية وحتى اقتربت من جامع قلاوون ...).

وعلى مستوى الراوى نلاحظ عشقه للمكان الموصوف من التوسع العرضى الواصف ومن عدم استخدام علامات الترقيم، فنلهث معه لنتصيد كل هذه الأشياء التى تأسرنا بشعبيتها وتحاصرنا بضوضائها وروائحها العطرية والعطنة التى تشى بعبق تاريخ هذه الأماكن قبل كل شئ.

وعلى الرغم من أن الراوى البطل يبحث عن ذاته وعن هويته، إلا أن واقع آدائه الروائى هنا يقول إنه يكشف عن إحساس شعبى أكثر مما يكشف عن إحساس ذاتى، ففى رحلة البحث تذوب ذاته فى شعبية المكان وشعبية الشخوص (العطار / العربجى / التضورجى / النحاسين ...)، لم نعد نلتفت إليه بقدر ما تعلقت عيوننا بصور المكان وأنوفنا بروائح المكان، وآذاننا بصوت المكان.

وهذه السمة الشعبية للراوى هى نفسها التى نجدها عند «إبراهيم أصلان» فى «مالك الحزين»، فالراوى «يوسف النجار» أحد شخوص الرواية، لم يكشف عن نفسه إلا بإشارة فى بدء الرواية .. وإشارة فى نهايتها، وكما يقول

د.عبدالحميد إبراهيم إننا نشعر بأن الراوى جماعة لأن الراوى (وسيط تقمصته روح الحارة، فنطق فى لحظة حلم بما تمليه عليه كل شخصية من تلك الشخصيات ... التى تأتى أمامنا عفوية، وتمارس سلوكها بتلقائية، وكأنها مدفوعة بروح الحارة وغريزة الجماعة)(٤).

إلا أن الراوى «يوسف النجار» يتمرد فى آخر الرواية (على دور الوسيط .... وأخذ يؤلف، ويعتنى بالأسلوب ويريق العاطفة ...)(٥) فخرجت روايته من مسارها الشعبى إلى مسار فنى آخر أساء للرواية ولم يرتفع بها، ومن ثم فإن الراوى لم يوفق فى بداية الرواية حيث كدس عددا من الأسماء والأماكن وكأننا نعرفها من قبل فبدت الصورة غائمة فى بدايات الرواية، ولم تبين وتتحد ملامحها إلا بعد أن تقدمنا فى القراءة. أما النهاية فنهاية المثقفين ومن ثم تباينت بشدة عن المستوى الشعبى الذى حرص عليه الراوى منذ بدء روايته.

وإذا كان الراوى فى «ثلاثية فى سبيل الشخص» و «مالك الحزين» قد كشف عن الجانب الشعبى أكثر مما يكشف عن ذاته المشاركة فى الأحداث الروائية، ألا يذكرنا ذلك بشهرزاد التى تظهر مع القصة الإطارية فى بداية الليالى ثم تكتفى بتوجيه الحكايات التى تكشف عن مستويات شعبية وأسطورية ثم تعود وتظهر فى نهاية الليالى ومعها من أنجبت من «شهريار» ليصفح عنها، ولتفدى معها بنات جنسها؟.

وإن كنا نلاحظ فارقا بين الليالى وبين روايتى «مالك الحزين وثلاثية سبيل الشخص» فعلى الرغم من اتفاقهما فى الشكف عن الإحساس الشعبى إلا أن

٤) مقالات فى النقد الادبى/ د. عبدالحميد إبراهيم جـ٤ ص٣٨.
٥) المرجع السابق نفسه.

الليالى جاءت نهاياتها متفائلة وباسمة بالحياة ضد الممات، وبالزواج السعيد ... . ولكن فى روايتى عبده جبير وأصلان نلاحظ نهايات سوداوية ولعله - فى تقديرى - الفارق بين الرؤية الرومانسية الحالمة بأجواء الليل فى الليالى، وبين الرؤية السوداوية المشبعة بتقبيح الواقع وعذاباته فى وضح النهار.

ومما ترتب على الراوى الشعبى فى الرواية المعاصرة تضمين الحوار، بمعنى أن الرواى شد كل خيوط القص والحكى بين يديه، ولم يعط فرصة لتنشط الحوار، ونلاحظ ذلك بصورة أساسية فى رواية «ثلاثية سبيل الشخص» حيث قبض الراوى بصرامة على السرد وضمنه الحوار، ولم يفرد له مكانا ولا صياغة ترقيمية. أما فى رواية «مالك الحزين فصوت الراوى اختفى (ضمير المتكلم) ليظهر صوت الجماعة طاغيا، ونلاحظ أنه لم يعط فرصة للحوار إلا نادرا عبر تقسيمات الرواية. ونلاحظ هذه السمة فى الليالى بخاصة فى رحلات السندباد الذى عمد إلى تضمين الحوار، وكان هدفه الأول هو الوصف والوصف حتى يدهش المستمع والقارئ بوصف البيئات القريبة كبلاد الواق واق، كأن الوصف نفسه هدف فى حد ذاته[٦].

إنها هى نفسها الصورة التى نجدها عند «عبده جبير وأصلان» فكلاهما عمد إلى الوصف وبحماس شديد، ورغبا فى توثيق الوصف بذكر مسميات واقعية «فعبده جبير» يتجول ما بين الحسين والسيدة»، بينما استقر أصلان فى «امبابة».

٦) اتخاذ الوصف نفسه وسيلة بناء فنى للعمل القصصى والروائى أحد الاتجاهات فى الرواية المعاصرة التى تعد الوصف غاية وبناء للعمل القصصى. وجذور الفكرة تظهر على استحياء فى بعض حكايات (ألف ليلة وليلة).

وفى تفصيلات الأداء نشعر بالمثقف الواصف، والمتخير لشئ دون آخر عند «عبده جبير فى «ثلاثية سبيل الشخص»، بينما نجد (الراوى فى «مالك الحزين» منغمسا فى حبه الشعبى بدءا من عنواناته المختارة (من عواقب ركوب الماء/ معركة رأس العجل/ العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران ...)، ونلاحظ أيضا أن «المقهى» كان المكان الأساس، والذى مثل مقاومة لمظاهر الغزو الحضارى. والمكان هو البطل إذا جاز لنا أن نبحث عن بطل للرواية، وأراد الراوى أن يكسب البطل ملامح توثيقية لتمييزه، فيفسر لنا معنى «امبابة»، ولماذا سميت «الكيت كات» بهذا الإسم[٧]. والراوى «يوسف النجار» يوثق المكان زمنيا كما وثقه تاريخيا، فبعد المعركة يجمع الفوارغ الأسطوانية للقنابل التى ألقاها عساكر الأمن المركزى وهى اسطوانات ممهورة بتاريخ الانتفاضة الشعبية فى مصر (عندما انفجرت واحدة إلى جوار الرصيف، انتظر يوسف النجار حتى فرغ دخانها الكريه الأبيض، وقام واقفا والتقطها. كانت اسطوانة من الكرتون لها قاعدة معدنية خفيفة سوداء، والكتابة الانجليزية عليها باللون الأصفر «أف ال . . ١ ـ فيدير ال لابور يتوريز يو إس . إيه ١٩٧٦).

وجاءت الألفاظ امتدادا لهذا الجو الشعبى، فالغرزة والقهوة والنوم والتشخير وحظيرة الخراف والديوك [٨] .... وهو بهذا يوثق علاقة المشابهة والمماثلة بالراوى الشعبى فى الليالى، وفى استخدامها للعامية أحيانا وللألفاظ

٧) راجع رواية «مالك الحزين» ص١١٢و ١١٣.
٨) تفصيلا فى فصل «اللغة».

الشعبية[٩] بكثرة.

وإذا كان سندباد الليالى قد رحل بخيال شهرزاد لبلاد غريبة واعتنى بوصفها، وأدهشنا بمغامراته، فإن رحلة «أصلان» فى «مالك الحزين» جاءت كلها فى حلم ليلة شتاء، وإن كان الأداء الشعبى للراوى متشابها فى كليهما إلا أن فكرة أصلان تستمد جذورا أوروبية أيضا، لأنه صاغ روايته على غرار رواية «يوليسيز» «لجويس» فلقد كانت قصة يوم واحد أيضا هو (١٦ يونيو ١٩٠٤) وهى تحكي عن عدد من الناس فى مدينة «دبلن» وهى رحلة فى ليلة روحية (تبدأ بالنهوض ثم يتتبع النهوض الأعمال الرتيبة المملة اليومية ومنها: الجنازة ومكتب الجريدة والمكتبة العامة والخمارة والمرحاض ومستشفى الأمومة، والتجوال على ساحل البحر والمبغى ومشرب القهوة ... وهى تمزج التشويش بالواقعية، وإننا لمبتنون جميعا بهما فى يوم واحد)[١٠].

أما الصورة الأخرى للراوى ، فهى تلك التى يصف فيها الراوى من بعد حيث لا يشارك فى الأحداث، وهو هنا يوازى تماما «شهرزاد» فى الليالى فهى تحكى فى زمن مطلق وتقوم من بعد بتحريك كائنات الورق، ونلاحظ أن الراوى فى هذه الصورة يكثر من اجتهاداته الخيالية، شأنه فى ذلك شأن الراوى الشعبى الذى يتغنى بالسير الشعبية، ولكى يطرب السامعين ويجذبهم فإنه يضفى من خياله إضافات كثيرة، لعلها أحد أسرار خلود تلك القصص الشعبية

٩) نقصد بالألفاظ الشعبية تلك العاكسة للزمات العصر الأسلوبية، والتى يمكن أن يكون أكثرها من الألفاظ العربية الفصحي المخففة النطق والشائعة الاستخدام.

١٠) فكرة الراوية فى كتاب بول وسيت وهو بعنوان (الرواية الحديثة الانجليزية والفرنسية) جـ١ . ترجمة عبدالواحد لؤلؤة/ الألف كتاب الثانى / ١٩. الهيئة بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية ببغداد.

حيث يصيغ الراوى روايته بما يتناسب مع عصره ومستمعيه. وإذا كان الراوى المشارك أكثر التصاقا بالواقع، فإن الراوى من بعد أكثر ميلا للخيال، وأكثر سعيا وراء تشويق السامع وإتحافه بما يقص ويحكى، بل إنه يستحضر شخوص الحكاية وينسحب ليفرد لهما حوارا لإحياء صورة المتحاورين فى مخيلة القارئ أو السامع، ويحرص على موسيقية الأداء عنصر جذب مهم - . ومن ثم فإننا أمام سمات مغايرة ومؤثرة بطريقة أخرى على الأداء الروائى.

وتأتى رواية (ليالى ألف ليلة وليلة) صورة قريبة العهد بالليالى الشهرزادية وفارق الخلاف يتركز فى أن الحكى فى ليالى «نجيب محفوظ» جاء بعد عفو شهريار عن شهرزاد». ومن ثم فشهرزاد لن تروى، وإنما تترك الرواية لمن أقدم على التسجيل والحكى بعد الألف ليلة وليلة. إلا أن الروائى يستعير وسائل شهرزاد كلها فالحكايات متتابعة، وكل حكاية تسلم الخيط لما بعدها ... فشهرزاد تتحدث إلى والدها عن فضل الشيخ البلخى عليها فيكون «الشيخ» هو عنوان المقطوعة الثانية .. وصديق الشيخ الطيب يستأذن للذهاب إلى المقهى فيكون «مقهى الأمراء» هو العنوان الثالث ... وهكذا ... .

وكما استعانت شهرزاد بالجان والسحر والمسخ والتبديل .. فإن الراوى يستعير كل هذه المفردات دون استثناء، بل والمسميات نفسها (سخر بوط وقمقام وزرمبان وصنعان) من الجان ... وطاقية الإخفاء ... وعبدالله البرى وعبدالله البحرى والسندباد .

وفى الليالى أكثرت «شهرزاد» من مسرحة الأحداث، وكانت تعمل شهرزاد على تهيئة الموقف الحوارى ثم تستحضر المتحاورين وتنقل حوارهما ..

وهذه السمة الحوارية اعتمد عليها «نجيب محفوظ» اعتمادا أساسيا في «ليالى ألف ليلة وليلة» وفى «ملحمة الحرافيش» حيث أفرد للحوار مساحات طويلة جدا .. وكأن الراوى هنا اكتسب قدرة على التجسيم ليحيى عن قرب صورة المتحاورين فى مخيلة القارئ.

وفى «الحوات والقصر» يبدأ الراوى روايته من زمن مطلق يوازى قول راوى الليالى (بلغنى أيها الملك السعيد ..) دونما تحديد زمنى للإبلاغ، مما يوسع قدرة الراوى على الخيال .. فالسمكة المسحورة كأنها مستخرجة من أعماق بحار الليالى فهى جميلة وكبيرة ونادرة وتشترط على الحوات ... ولأن الراوى يحكى فى زمن مبهم فإنه يفسح صدره للإحقاقات الشعبية، ويكتفى بنقل الحدث ويترك عن عمد مساحات يتمها القارئ بخياله بتوجيه خاص منه، فتلك السمكة السلطانية التى (أرسلها الغيب هبة له عن طيب قلبه، وعن طبعه الخير ... كانت مزيجا من الألوان. حمراء وصفراء وفضية ..)[11]، ثم يفسح الراوى للإضافات الشعبية إزاء هذا الحدث فقالوا عن هذه السمكة: (يقال إنها عندما وصلت أمامه تحدثت إليه

يقال إنها أعطته بعض أوامر، قبل أن تغوص فى الماء باحثة عن الصنارة

يقال إنها لم تلفظ شيئا ... لا يقال إنها سمكة مسحورة حملتها جنيات من نهر الأبكار ... وتلقت التوصيات اللازمة لمساعدة على الحوات ...)[12] وهكذا يتفتق الخيال الشعبى للراوى أمام كثير من الأحداث داخل الرواية. بل وتأتى النهاية حاملة نصر «الحوات» وفئة الخير من الشعب المحكوم ضد القصر

---

١١) الحوات والقصر/ ص١٥.

١٢) الحوات والقصر ص١٦ وما بعدها.

والأشرار وهى نهاية تعزز شعبية الاختيار الشعبى للراوى فهى نهاية توازى النهايات المنتصرة والسعيدة فى الليالى والسير الشعبية.

وتشترك رواية «الحوات والقصر» مع الليالى فى مدى اعتماد الراوى فى حكايته على شخصية محورية، وكيفية تمديد الحدث بطريقة رأسية بحيث يبقى الحدث تابعا لمسيرة البطل المحورى، وهى سمة تتردد فى أكثر حكايات الليالى، ويستعيرها راوى «الحوات والقصر». ويعتقد الباحث أن السير فى اعتماد الراوى الشعبى على الشخصية المحورية، لأن ذلك يتناسب مع قدرات الراوى الشعبى والمفترض أنه يسمع أكثر مما يقرأ، لكى يتيح للسامعين متابعة الهدف المعلن للشخصية المحورية فيتعاطفون معه، ويشفقون عليه عندما تواجهه أزمات، ثم يفرحون ويسعدون بزواج البطل أو انتصاره. ومن ثم فالحدث تابع لتحركات الشخصية (تحركات الحوات بين المدن السبعة والقصر ...)، وهذا يشجع الروائى على البناء الرأسى التقليدى لروايته.

وهى الطريقة نفسها التى اتبعها «نجيب محفوظ» فى «ملحمة الحرافيش» فهو يقفز بالأحداث قفزا تتبعا لشخوص أسرة عاشور الناجى، ولعل هذا ما مكنه من الإحاطة باقتدار بتاريخ هذه الأسرة الممتد امتدادا زمنيا طويلا وكانت البادية مغرية بخيالات عندما وجدنا عاشور الناجى طفلا لقيطا وعندما عمد إلى وصف اختفاء وظهور بعض شخصيات مثل «فايز وسماحة) من أسرة الناجى، إلا أن الإتجاه إلى الواقع قد غلب غلبة واضحة فجفت منابع الخيال بعد اختفاء عاشور الناجى الكبير بغير عودة، والتصقت الأحداث بالحارة وأصبحنا ننتظر كل فتوة وتتابع كيف يحكم الحارة.

إلا أن «نجيب محفوظ» عمد - كما أشرنا من قبل - إلى مسرحة الأحداث. أما الظاهرة التى جاءت مباشرة لما تردد فى الليالى فهى الإنشاد الدينى عند التكية، ويقابله أبيات الشعر المستشهد بها فى الليالى، وكأن الشعر شهادة توثيق لكل الفنون، فتناثرت الأبيات تناثرها فى الليالى وإن جاءت غنائية أحيانا.

ونجيب محفوظ هنا يقترب من صورة الراوى الشعبى الذى يمتلك حكاية تمتد امتدادا زمنيا طويلا كرحلات السندباد أو حكاية النعمان وابنيه شركان وضوء المكان فى الليالى، ومن ثم فهو يهندس البناء الطولى، وبقفزاته يختصر الزمن الممتد ليحكى ملحمة شعبية لتوارث فتوات الناجى الفتونة فى واحدة من حارات مصر الشعبية وإن جاءت بعض الملاحم بطريقة الأداء العنقودى الذى نراه فى تداخلات الحكى فى الليالى وهى ملحمة (المطارد) الذى يحب ويهرب ويعود ويهرب ... وتتبدد أحلامه فى عيشة المطارد.

واستعار «نجيب محفوظ» من الأحياء الشعبية ما يوثق به شعبية الأداء الملحمى فاختار «الحرافيش» عنوانا لهذه الملاحم وهم صورة للمحكوم المستسلم الذى يجهل قدراته الخارقة المهدرة بتفرقهم، وأسماء الشخصيات (قرة/ مهلبية/ عاشر/ نوح الغراب ...) كلها أسماء أوجدتها الأحياء الشعبية وارتبطت بعبقها، وإن كنا نلاحظ أن نجيب محفوظ يعتمد هنا على التضمين والإشارة، ولا يغرق فى تفصيلات المكان كما وجدنا عند «جبير» و «أصلان».

وفى «أحلام شهرزاد» لطه حسين، وعلى الرغم من أن الأحداث فى الليلة التاسعة بعد الألف، إلا أن طه حسين يستحضر شخوص الليالى الأساسية

(شهريار وشهرزاد) ويبحث عن مسوغ لإعادة القص والحكاية، فشهريار يشعر بقلق وأرق، ويهتف بالغمض فلا يعرف السبيل إليه، فيستحضر بطريقة ما «شهرزاد» - طبيبه النفسى - ليزيل عنه الأرق والقلق ويتلقى عنها حكاية (فاتنة بنت الملك طهمان). ولما كانت شهرزاد هى الراوية إذن فالراوى يتقمص إمكاناتها ووسائلها، ويفسح للخيال مجاله، وينتشر السحر وترى ملوك البحار ونزاعاتهم، ويرتدى الملك «طهمان» ثوب الحكيم الموجه «لفاتنة» - ولا يخفى دلالة الإسم هنا -، ولا سيما أنها تمتعت بجمال وسلطة - وتعمد «شهرزاد» أو الراوى إلي طريقة رأسية تتبع تحركات «فاتنة» وينجح الراوى فى وضع القارئ أو المستمع موضع الأمل والرجاء مع التوجس والخوف وهو يترقب الحرب الفانية المدمرة.

فالراوى - هنا - امتداد للراوى فى الليالى بصورة مباشرة، حتى على مستول الأداء الصوتى المعنى بموسيقا اللفظ - كما سنرى فى حديثنا عن اللغة -

ويحرص الراوى فى الرواية المعاصرة علي ترديد وسائل تشويق الراوى الشعبى فى الليالى، فكما حرص الراوى على تمديد الآمال أمام الفقراء ومداعبة أحلامهم بأحداث الغنى المفاجئ والبحث عن كنوز سيدنا سليمان، ترددت هذه القيمة وحرص عليها الراوى المعاصر، فالحوات الفقير[١٣] يرزقه الوادى بسمكة مسحورة عجيبة تمكنه فيما بعد من قيادة ثورة ضد أشرار القصر، وما قدر لقصة كل هذا من قبل .. . وفى (ليالى ألف ليلة)[١٤] لنجيب محفوظ يهب الراوى طاقية الإخفاء لـ (فاضل صنعان). «ونور الدين» الفقير يتزوج

١٣) الحوات والقصر - رواية -. للطاهر وطار.

١٤) ليالى ألف ليلة وليلة - رواية - لنجيب محفوظ.

بأخت «شهرزاد» فيملك من حيث لا يحتسب مالا وجمالا وجاها ويصبح صهرا «لشهريار» نفسه ... . و «معروف الاسكافى» يمتلك خاتم سليمان ... .

ووجود عاطفة الحب الصادق بين الحبيبين، أغرى بعض الرواة فى الروايات يتعمد دغدغة الحواس وإثارة المستمع، وهم فى ذلك يحاكون الليالى التى وصلت فيها بعض هذه المشاهد حد الإسفاف دونما تصوير لحب صادق أحيانا، والبعض الآخر اكتفى فيه الراوى بالإشارة ولا سيما فى الحكاية الإطارية، فهذا «شاه زمان» يرى فى قصر أخيه شهريار أن باب القصر قد فتح (وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا، وامرأة أخيه تمشى بينهم وهى في غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم. وإذا بامرأة الملك قالت: يا مسعود فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى، ولم يزالوا فى بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولي النهار ..)(١٥).

وعبده جبير فى (ثلاثية سبيل الشخص) يصور الراوى مشهد عودة البطل إلى زوجته بعد أن غاب عنها فى السجن، ويزين له خيال الراوى لحظة اختلاء البطل بزوجته التى تجملت له فيقول إنها (... عرت ذراعيها الأسمرين الناعمين حتى منتصف الصدر وهى جالسة على حافة الفرش مقربة ما بين فخذيها ومبعدة ما بين رجليها بجلسة عجيبة ... واقتربت حتى ندت آهة من بحر الشوق وها هى قد آمالت رأسها بشعرها وبللت شفتيها واعترتها دهشة الدفء، فأقعيت وأخذتها بذراعى ... وغرست رأسى فى صدرها الأسمر المشوب بحمرة ... وهى ماخجلت ولا وجلت ... وما رأيت إلا باحة مترامية

١٥) الليالى/ ص ٦.

ودفءا وحنانا وغوصا وفرحا ولذة .. وكان روح وغُدُو كثير والشئ مارضى ينقطع وأنا راكب الفرس الراضية العاطية وهى تركض وتركض حتى أسمع الصوت فى الرأس والأراضى تمتد بالزروع ورائحة فل وياسمين وأزهار مشمش..)(١٦).

لقد كانت الليالى بحق مادة ثرية للروائيين المعاصرين. وجاء الراوى فى الروايات المعاصرة يمثل امتدادا تراثيا، وألقى بظلاله وتأثيراته المستوحاه من الليالى على السرد الروائى، وعلى البناء الروائى لما له من أهمية كبرى، سواء كان الراوى مشتركا فى الأحداث المروية أو غير مشترك ....، ولكل سماته التأثيرية على المسار الروائى - كما رأينا - . وإن دار الجميع فى فلك راوى الليالى بخاصة أو الراوى الشعبى بصفة عامة، الذى يتشكل فى أصوات شخوصه المتقابلة والمتصارعة لتتخلق محاكاة إنسانية ترصد وتسجل وتوثق الانتماء الشعبى بكل معطياته فى زمن ما.

١٦) ثلاثية سبيل الشخص/ ص٦٢.

البنـــاء الفنى

ستظل لائحة الحداثة ناقصة إذا لم يرسموا مخططا لعلاقة الحديث بـ- -«الماضى»، لأنه من الصعب التنكر للماضى أو التخلص منه، ويؤكد بعض الأنثروبولوجيين كوننا أعضاء في جنس بشرى قديم، وبحثنا هنا فى مدى تأثر الروايات المعاصرة بالليالى العربية يسعى إلى إثبات عضونة الروايات المعاصرة بالليالى فى صيغتها الدرامية وبنائها الفنى.

ويقول «جوته»: (سيكون اكتشاف النبات الأصلى أو الأولى الذى تفرعت عنه النباتات كافة أكثر شئ مدهش فى العالم ... وبمقدور المرء عندئذ أن ينتج عددا غير محدود من النباتات المتجانسة، وهى نباتات يمكن أن توجد رغم أنها غير موجودة ... وسينطبق نفس القانون على كل شئ حى).

والليالى العربية تمثل نباتا أصليا فى تربتنا الأدبية ... أغفله روائيو العصر الحديث فى النصف الأول من هذا القرن ... ثم عادوا لاستثماره فى استزراعات روائية مجنسة بالليالى فى سنواتنا اللاحقة فى هذا النصف الثانى من قرننا العشرين.

وتشبيه الليالى بالنبات الأصلى لم يأت محض إعجاب بالتشبيه، وإنما جاء عن وعى بفهم البناء الفنى لليالى، وإذا رغب الباحث فى إحصاء مدى التأثير والتأثر بين الليالى والروايات العربية المعاصرة، فلابد أنه سيلجأ إلى الطريقة المورفولوجية[1]، وذلك لأن البناء الفنى فى حكايات الليالى يعتمد علي «البناء النباتى» وهو بناء يعتمد على كثافة التفاصيل والاستطرادات والصيغ

(١) مورفولوجيا: دراسة بنية النبات.

المكررة لغة، لضمان الهيكل المتماسك، ولتجميل الأرابيسك العربى.

وليس معنى استعانتنا بالمسلك «المورفولوجى» فى دراسة «البناء الفنى» أننا سنحاكى محاولة «فلا ديمير بروب»[٢] فى كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» لأن «بروب» عمد إلى دراسة شكلية جافة، فلجأ إلى الرموز لتكوين معادلات استقطاعية من قطاع عرضى تمثل فى عدد من الحكايات الخرافية، وأراد أن يؤطر لها ويقنن فى دراسة شكلية عاب عليها «تشومسكى» نفسه .

أما مسلك الباحث هنا وإن عمد إلى دراسة شكلية بحثا عن بناء فنى، إلا أن ذلك لن يكون بمعزل عن مضمون النص وسياقاته، والتى ستمثل عمليا، استشهادات الباحث على الرؤى التنظيرية للبناء ومدي علاقة البناء بالفكرة داخل الرواية، فضلا عن قناعة الباحث بأن الحكاية هى أساس البناء، وتحديد المنطلق سيساعد على تتبع الخط البنائى المتغلغل فى البناء النباتى الكثيف.

ودراسة البناء الفنى ستكون استنتاجية بالطبع، - وهذا ما قام به الباحث - إلا أن العرض سيأتى معكوسا (لأنه من الأسهل تتبع التطور إذا كانت الأسس العامة معروفة للقارئ بصورة مسبقة)[٣]، وقد وقفنا مع هذه الزسس فى مستهل البحث ومدخله، ونكتفى هنا بالإشارة لاستكمال صورة البناء الفنى، وحتى لا نقع فى التكرار.

ومن المعروف سلفا أن (الفنن العربى الوسيط تحرج كثيرا من رسم الأجساد البشرية، وحاول تعويض ذلك بنماذج لا بشرية ونباتية غالبا .. وهكذا

٢) راجع المحاولة فى كتابه «مورفولجيا الحكاية الخرافية»/ ترجمة أبو بكر أحمد وأحمد عبدالرحيم نصر صادر عن النادى الأدبى بجدة /١٩٨٩/ ط١.
٣) مورفولوجيا الحكاية الخرافية/ ٧٩.

كان الراوى العربى البسيط متحرجا هو الآخر فى رسم شخوصه ... فلجأ إلى تسطيح الشخصية ... وعوض هذا الضعف باعتماده على البناء النباتى «المورفولوجى» فلجأ إلي التفريعات وكثافة التفاصيل .. حتى أن الفنان الأوربى يستغرب هذه القدرة على إقران الشكل بالمضمون، وبلورة وحدتهما فى تماسك دقيق) (٤).

والليالى ببنائها يناسبها المسعى المورفولوجى الذى رغب الباحث ـفى الاستعانة به لدرس البناء الفنى، ذلك لأننا يمكن أن نتخيل «الليالى» شجرة عتيقة باسقة الأغصان .. فجذورها تمتد فى جيولوجيا الثقافة العربية، التى غذتها بأخلاقيات وعادات المنطقة .. ولما شعر روائيو العصر الحديث بأهمية الامتداد الطبيعى، وأهمية الانتماء الذى يولد التميز، لجأوا إلى شجرة الليالى تمثلا من بعد، أو تجنيسا من قرب لتوثيق علاقة الانتماء ومن ثم الامتداد، ومن هنا جاء التأثر بالبناء الفنى على مستويين، أحدهما استعار من بعد، والآخر التحم التحاما، فتشكل عمله تشكل الليالى شكلا ومضمونا معا دونما فصل لأحدهما عن الآخر.

١ ـ التأثير المباشر:

إن ما حاوله «بوكاشيو» فى «الديكاميرون» عندما غير من طابعها الشعبى، وأكسب بعضها طابعا ذاتيا، هى المحاولة نفسها التى يحاولها روائيو العرب فى عصرنا الحديث، عندما فكروا فى الإفادة من الليالى بطريقة مباشرة وصريحة، فى وقت أصبحت فيه العودة إلى التراث تمثل الحلى الفنية التى يزين

(٤) راجع كتاب فى دائرة السحر لمحسن جاسم الموسوى.

بها الكاتب عمله بدافع ثقة وحب للتراث.

وفكرة التأثر بالسابقين ليست فى حاجة إلى إثبات، لأن النص مجموعة معقدة من الانعكاسات السوسيولوجية والسيكولوجية والسياقية والثقافية والسياسية، ولا يمكن اختزال هذا كله فى عامل واحد، ويعلق «بارت» على هذا المعنى بقوله: (النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، والكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد دوما ما هو متقدم عليه)(٥).

والمؤلف ليس مجرد وسيط سلبى - كما تصوره أفلاطون - وأنه يتلقى رموزه ومعانيه من عالم المثل، أو من شيطان الشعر عند العرب، لأن المؤلف يكون فى حالة توهج عقلى فى الإبداع، وما قام به الروائيون المتأثرون بالليالى هو عمل مزدوج يمتد من جوهر الإرث الثقافى والحضارى فى الليالى إلى آفاق الحاضر وترميزاته الموحية، وفاعلية الموحد كانت دور الروائى الذى سعى لرؤية الإنسان والسحر والغيبيات على الرغم من التباعد الزمنى، إنها محاولات لممارسة رؤيا الحضور أو حضور الرؤية عبر الليالى، وصولا لحاضر أكثر تعقيدا والتفافا.

ومن الطبيعى أن نجد البناء الفنى لتلك الأعمال الروائية المتأثرة بالليالى تأثرا مباشرا بناء تقليديا، قد جاء فى صورتين إما فى شكل بناء مثلثى يعتمد بداية - عقدة - نهاية. أو فى بناء دائرى يعتمد على بناء نباتى مورفولوجى حيث ترتسم الأحداث على محيط دائرة لتتصل فى النهاية إلى نقطة البدء، وتمتلىء فراغات الدائرة بأحداث فرعية متولدة فى دوائر متداخلة تعكس

٥) درس السيميولوجيا/ رولان بارت/ ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى/ دار توبقال للنشر بالمغرب ص٨٢/ ١٩٨٥.

الاستطراد الحكائى.

وفى رواية الطاهر وطار «الحوات والقصر» نلتقى بتأثير مباشر من الليالى فى البناء الفنى بل وفى وحداته الفرعية، ويأتى البناء مثلثيا تقليديا (بداية) رغبة خيرة. (عقدة) (مشكلات الأشرار) (حل) انتصار الخير.

فالبداية تمثل رغبة خيرة لإنسان طيب (على الحوات) ينذر نذرا مؤداه إهداء الملك سمكة كبيرة لتهنئة جلالته على سلامته من الأشرار الذين حاولوا قتله. والعجيب أن يجود الوادى المعطاء بسمكة كبيرة عجيبة الألوان، فيقرر «الحوات» أن يهديها لمولانا الملك شخصيا. وزاع بين القرى أمر السمكة العجيبة، فخرجت لرؤيتها، والحوات سائر يجد لتوصيلها للملك.

وتبدأ العقدة متمثلة فى دور الأشرار الذين يعملون بجد لعدم تمكين الحوات من الوصول إلى الملك .. وبالفعل يفشل الحوات ويخسر السمكة ولا يصل إلى الملك ـ بفعل الأشرار ـ. ولكن الحوات لم ييأس فيحاول مرة أخرى بسمكة أخرى عجيبة، وهنا يتعاطف معه المواطنون فى القرى السبع، ويرون أن وصوله للملك قضيتهم.. ولما سدد ثغرات المحاولة الأولى، وأعد الرشوة للحراس، تمكن من الوصول، ولكنه لم يستمع إلى الملك، وإنما استمع إلى إخوته الأشرار الذين حذروه وآذوه، والقوة في قرية الحضاة.. ولما اكتشف «الحوات» السروأن الأمر بيد الحاشية، توحدت القرى، ونصبوا «الحوات» زعيما ـ على غير مايتوقع ـ وساروا إلى القصر، واقتحموه، وتخلصوا من الأشرار، وانتصر خير «الحوات» الذى لم يحزن على إيذاء أطرافه.. طالما لم يستطيعوا الوصول إلى قلبه المليء بالخير.

وإذا أردنا أن نرى هذا التركيب فى ضوء تأثيرات الليالى، فلنقل إن اعتماد الليالى على تسطيح شخصياتها جعلنا فى الحقيقة أمام وظائف وأفعال، والوظائف إذن هى التى تقدم البناء المورفولوجى للحكاية، وهذه سمة عامة فى الأدب الشعبى عامة، وفى الليالى بصورة خاصة، ولذلك نجد فى الليالى وظائف مشهورة مثل (الملك/ الوزير/ الحرس الصياد/ التاجر...). وهذه الوظائف هى نفسها التى اعتمد عليها «الظاهر وطار» (الملك/ الملثمون الأشرار/ الصياد أو الحوات/ الرعية...).

فإذا كان الصراع بين الخير «أ» ممثلا فى «الحوات»، وبين الشر «ب» ممثلا «فى إخواته» الأشرار، فسيصبح الملك «جـ» لكل منهما[٦].

والحوات الخير «أ» ناصرته الطبيعة بقوة سحرية معطاءة تمثلت فى السمكة المسحورة العجيبة. ولما ظهر الأشرار «ب» يعوقون مسيرة الخير كانت (العقدة) التى تزداد تعقيدا بزيادة شرورهم وتنوعها. ثم يظهر المخلص، ولكن على غير طريقة الليالى هنا فالمخلص لم يعط الحوات أداة سحرية ليصل إلى هدفه (كطاقية الإخفاء أو غيرها فى الليالى). وإنما المخلص هنا هم الرعية ممثلة فى المدن السبع (العلم والأدب والفن) فهم المحركون للثورة التى قادها «الحوات» فالخير إذن يحتاج إلى علم وقوة تسنده ليتحقق ويسود كما تحقق وساد مع الحوات. فانتصر الخير على الشر - كما فى الليالى -

ولقد استعان «الظاهر وطار» بتيمات من الليالى تعزز البعد التأثيرى لبنائه الفنى مثل: - وظائف الليالى (ملك/ أشرار/ صياد/ بحر/ سحر...)

٦) استخدام الباحث للرموز أ - ب - جـ إنما هى رموز للوظائف لتعزيز مفهوم طمس الملامح الفردية وعدم تحليل الشخوص كما فى الليالى.

- الاعتماد على زمن مطلق غير محدد.
- النهاية الرومانسية التى تنصر الخير على الشر
- الراوى الذى يعكس اجتهادات الشعب الخرافية لتفسير الأحداث
- سفر البطل بين القرى السبع وصولا للقصر.. وإعادة المحاولة..

وعلى الرغم من هذا الاستغراق الكلى فى شعبية الليالى، واستعارة مفرداتها وبناء حكاياتها، إلا أن ثمة التماعات من الحياة الواقعية المعاصرة مزجها الكاتب بمهارة مع الروح البدائية الشعبية، ليخلط الخارج بالداخل والطبيعى باللاطبيعى والحاضر بالماضى فى كل مورفولوجى مزدوج لوظيفة واحدة تسمح له بالإطلال على الحاضر وانتقاده، ولعل الكاتب قد عمد إلى إجلاء البعد الثانى للسياق ممثلا فى ربط معانٍ للأحداث والمتمثل فى (المدن السبع) والتى ميزها بمدينة المتصوفين، الأباة، مدينة الحياد، مدينة الحضاة....) وهو تقسيم لفئات مجتمعية حديثة فى مجتمعاتنا الحديثة، فالمتصوفون رمز لرجال الدين، والحضاة هم التابعون المستألفون من قبل السلطة، والأباة هم المعارضون، والعلماء هم العلماء المشار إليهم بـ (أصحاب الرقاع، والقلم والدواة....الخ.

وقد اعتمد «الطاهر وطار» فى بنائه التقليدى هنا (بداية - عقدة - حل) على خط مستقيم بسيط ممتد بامتداد وظيفة (الحوات) الممثل للخير، حتى ينتهى الأمر بانتصاره على الأشرار وإسقاطهم وإسقاط القصر نفسه الذى سمح بوجود الشر.

وفى «ليالى ألف ليلة» لنجيب محفوظ، لن يرهق الباحث نفسه بالبحث

عن مواطن التأثير والتأثر البنائى، لأننا حقيقة أمام امتداد طبيعى لليالى العربية، والفارق هو الحالة النفسية لشهريار الملك بعد أن أقلع عن رؤيته السوداوية، وعفا عن «شهرزاد»، وفرح الوزير «دندان». كما فرح الشعب كله، إلا أن حذر «شهرزاد» من هذه التوبة جاء مفجرا لأحداث هذه الرواية التى ترصد حال شهريار وحجم توبته وتبدله، تقول شهرزاد عنه (كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم...) وتقول عنه (الكبر والحب لايجتمعان فى قلب، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا...)(٧)

ولأن هذه الرواية تتخيل حال «شهريار» بعد الألف ليلة وليلة، لذلك احتفظ «نجيب محفوظ» بالوظائف والمسميات كما هى ـ دونما تغيير تقريبا ـ مثل (شهريار الملك ـ شهرزاد ـ الوزير دندان ـ عجر الحلاق ـ كبير الشرطة ـ دنيازاد ـ عبد الله البرى ـ عبد الله البحرى ـ السندباد ـ ومن الجان سقربوط وزرمباحة...)

فضلا عن وجود الأدوات السحرية (طاقية الإخفاء/ خاتم سليمان) لتوثيق الامتداد الطبيعى لجو الليالى.

وكما حاكت هذه الرواية الوظائف والمسميات والأماكن، فلقد حاكت البناء الفنى نفسه بدءا من القصة الإطارية، ورؤى الخيانة.. وانتهاء بالعفو عن شهر زاد. والإنجاب منها.. فكان البناء دائريا فتكاثرت الأحداث علي محيط الدائرة ثم قامت «شهرزاد» بعرض حكاياتها فى دوائر متداخلة ببناء مورفولجى لنصل فى النهاية إلى نقطة البدء ـ رد النهاية للبداية ـ حيث المواجهة بين شهريار وشهرزاد.

٧) ليالى ألف ليلة / ص٦.

وقد سلك «نجيب محفوظ» المسلك البنائى نفسه حيث بدأ من حيث انتهت الألف ليلة وليلة.. وجاءت حكايات «شهرزاد» وما زجت به من وعظ فى حكايتها عن الصالحين والحاكم العادل... مرحلة نتج عنها توبة شهريار، ممثلة فى قرار عفوه عن «شهر زاد» ومن ثم العفو عن بنات جنسها.

ولتبدأ أحداث هذه الرواية لتختبر صدق توبة الملك شهريار، وتخلت شهر زاد عنه، ليبدأ هو مرحلة عملية إما أن تعزز توبته، أو تنكسها..

وإذا كان نجيب محفوظ قد عمد إلى تصوير مجتمع الدولة بشقيه، فما كان هذا التصوير فى تقديرى إلا ليعكس المراحل النفسية التى يمر بها «شهريار الملك». ولذلك بدأ نجيب محفوظ سلسلة من الحكايات المتداخلة في بناء مورفولوجى يشابه إلى حد كبير حكايات شهرزاد المسخرة لهدف وعظى وهنا فى الرواية جاءت الحكايات لتعكس مستويين فى دولة «الشهريار» هما: طبقة السلطة، وطبقة عامة الشعب. والغرض إبراز مواقف عملية تختبر توبة شهريار وتعمق موقفه وفهمه للحياة من خلال تجارب حية معاشة، لا من خلال حكايات شهرزاد التنظيرية فى سحر الليالى.

ولذلك تفرع البناء الروائى إلى فرعين، وجاء كل فرع بأغصانه الكثيفة الملتفة فى دوائر متداخلة تتصل كل دائرة بالأخرى وتمتد فيها على نحوما. أما الفرع الأول فيمثله رجال السلطة وانطلق الحديث من مقهي الأمراء. والفرع الآخر عامة الشعب ويمثل له بـ حكاية نور الدين/ مغامرات عجر الحلاق/ علاء الدين أبو الشامات... والفرعان يتفرعان من شهريار بضعف، ويؤثران فيه بقوة... لقد ساقهما «نجيب محفوظ»، ليتيح لشهريار الممارسة العملية نهارا،

لاليلا وعظيا.

فمع الفرع الأول السلطوى يحزن شهريار لمقتل جمصة البلطى، فيقرر التجول متنكرا مع وزيره دندان عله يتغلب على كاتبه.. ويثمر التجول عن تعرف شهريار على حكاية «نور الدين» فيزوجه دنيارزاد، ويصبح صهرا للملك، وهذه خطوة عملية يترجم بها شهريار عن حسن التوبة. ويتمادى فى عدله فى الحكم فيعزل حاكم الحى ويعين معروفا واليا للحى (فالتقى وعى الجمهور مع التغير الذى أحدثه السلطان.. وتولى «عبد الله العاقل» منصب كبير الشرطة.

لقد اتسمت أعماله بالرزانة والعدالة..[٨] وجاءت حكايات الفرع الثانى المتمثل فى العامة ليزيد حماس شهريار إلى العدل بل إلي الإيمان بالمشيئة الإلهية، فنور الدين يرتفع ليتزوج «دينازاد»، ومعروف الإسكافى يمتلك خاتم سليمان، فيتبدل حاله وارتفاع الفقراء هنا كان عظة وعبرة للملك فى مقابل سقوط السلطويين الظلمة كحاكم الحى وكبير الشرطة.

إلا أن توبة «شهريار» لم ترفعه للملائكية، وإنما هى توبة إنسان، ولذلك نجحت «أنيس الجليس» وهى الشيطانة «زرمباحة» فى الظهور بمظهر امرأة بارعة الجمال، واجتذبت كبار رجال الدولة بما فيهم شهريار، وصممت على أن يواجهوا بعضهم عرايا أمام عامة الناس ممن يحكمون قالت: (سوف يشاهد شعب السوق سلطانه ورجال دولته وهم يباعون عرايا[٩]. إلا أن المجنون (عبد الله المجنون) ينقذ الموقف ويطلق سراحهم قبل ظهور الضوء ويقول بعقلانية

٨)راجع (الليالى ألف ليلة) ص١٥٤ - ١٥٥ لترى نماذج للحكم العدل لشهريار.
٩) السابق/ ص١٦٢.

زائدة: (أشفقت أن يصبح الصباح فلا تجد الرعية سلطانا ولاوزيرا ولاحاكما.. فيأخذها أقوى الأشرار[١٠]).

ويفيق «شهريار» على خطيئته التى تؤثر فى قرارات حكمه، فعندما عرضت عليه قضية كبير الشرطة الذى أراد جارية لنفسه، ولما تمنعت عليه حاول قتلها.. خفف الملك حكمه لما تذكر موقفه العارى فى بيت «أنيس الجليس».

هكذا يستخلص «شهريار» العبرة بنفسه، ويخوض التجربة كإنسان فيخطئ ويصيب. وعندما يتحول يرى مملكة الحشاشية ومحكمتهم التى تدعو للعدل الإلهى.

وحان الوقت ليعمق «شهريار» توبته ويعود لاستخلاص مزيد من الحكم والمواعظ العملية فيستمع إلى الرحلات السبع للسندباد.. ثم يعترف لشهرزاد بتوبته الصادقة. ويدعوها ليتنازل أمامها عن العرش ليبحث عن خلاص لنفسه، وليكفر عن سيئاته التى ارتكبها.

وينضم «شهريار» إلى زمرة البكائين...الذين رجعوا إلى المدينة عند الفجر، أما هو فبقي، ولأنه صادق التوبة ففتح له الباب فولج إلى جنة.. ورأى نعيما ومتعة.. وغاب فى لازمنية.. إلا أن الباب المحرم أغراه الشيطان به ففتح ودخل فإذا به خارج الجنة.. ليعود لمواصلة البكاء.. ولم يحتمل فارق السعادة عندما دهمته الحقيقة (فهوى بقبضته على الصخرة مرات حتى بض الدم منها ثم هتف: الرحمة.. الرحمة)[١١] ثم (تقوس ظهره» وطعن فى السن... ودون اختيار مضى نحو الرجال بخطى متعثرة وارتقى فى آخر الصف... وسرعان ماانخرط في البكاء مثلهم تحت الهلال...)[١٢].

١٠) السابق ص ١١٤.
١١) ليالى ألف ليلة/ ص٢٦٩.
١٢) السابق/ ص٢٦٩.

ويعتقد الباحث أن إمعان «شهريار» فى التوبة قد دفعه إلى مزيد من الخيال فاعتقد فى وصل - على *طريقة* المتصوفة - وزان له الخيال وصدق النية الجنة الموعودة فتجول بخياله، وعاد لخطيئة آدم بخياله أيضا. وهى مرحلة تعكس لنا الدرجة القصوى التى وصل إليها «شهريار التائب توبة صادقة. ولعل فى كلام «عبد الله العاقل» مايؤكد أن وصف«شهريار» للجنة التى سكنها لم يزد عن محض خيال، قال: (من غيرة الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا، ولم يؤنس أحدا من الوصول إليه، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون، وفي بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فاصله، ومن ظن أنه فاصل تاه، فلا وصول ولامهرب عنه ولابد منه)(١٣).

ومن هنا فإن حكاية «السندباد» و«البكاءون» تمثلان امتدادا طبيعيا للبناء الفنى، وللفكرة المتناولة، ومن ثم فالباحث يخالف رؤية د. عبد الحميد إبراهيم الذى قال: (كان من الممكن أن تنتهى هذه الرواية عند تلك النهاية السعيدة، ولكن المؤلف أضاف حكايتين هما: «السندباد» و «البكاءون» وتبدو هذه الإضافة مقحمة عند من تعودوا على القالب الحكائى الذى يعتمد على هيكل يتطور بالحدث حتى نهاية لامزيد عليها..)(١٤)، ويرى أنها نهاية توافق البناء الشعبى الذى يصر على تسكين الشخصيات وتصفية الحساب. وحتى لوكان الأمر كذلك فهذا تعزيز لما ذهب الباحث إليه من أن نجيب محفوظ استعار بناء الليالى ليقيم على منواله بناء روايته «ليالى ألف ليلة». ولينتهى برد الأحداث إلى البداية (رد النهاية إلى البداية) حيث اختبار توبة شهريار ليرسم النقطة

١٣) السابق/ ص٢٧١.

١٤) مقالات فى النقد الأدبى/ جـ٤/ د.عبدالحميد إبراهيم / ص٢٢.

الأخيرة على محيط البناء الدائرى للرواية. ولينهى روايته نهاية رومانسية تصور توبة شهريار توبة جعلته يترك السلطة والمال والولد ليخلص لذاته باحثا عن وصل صادق مع الذات الإلهية وهو فى حالة وجد.

ونستطيع أن تقول إن «نجيب محفوظ» استبدل وعظ شهر زاد فى الليالى بممارسة واقعية للملك. وداخل بين الحكايات كوسيلة ربط لبناء نباتى مورفولوجى فحكاية «فاضل صنعان» تنتهى فى حكاية «طاقية الإخفاء». والشيطانة «زرمباحة» تقوم بدور أساسى فى حكايتين فهى وراء مشكلة «دنيازاد ونور الدين» ثم هى «أنيس الجليس»..

وفى حكاية «قوت القلوب» يبدأ بالتعليق على الحدث السابق (للربط) ولتنبثق الحكايات بعضها من بعض فى دوائر متداخلة.

وإن كانت هذه الرواية قد ألقت بظلالها الرامزة على قضية «الصراع بين الحاكم والمحكوم» إلا أن هذه القضية لم تشكل عمق البناء الفنى، لأن البناء المورفولجى لهذه الرواية يكاد يطابق ماجاء فى الليالى العربية، حيث تعلق البناء أساسا بشخصية «شهريار» الذى مر بمراحل ثلاث. فالأولى تتمثل فى النتيجة التى وصلت إليها شهرزاد معه، والمحاولة الثانية اختباره لنفسه بالتجربة والممارسة فلجأ إلى العدل فى الحكم والرفق

بالآخرين فزوج «دنيازاد لنور الدين» ثم وقع في شرك الشيطانة» زرمباحة» وأفاد من الخطيئة مفادا أكثر توبة، وأصدق نية فتنازل عن العرش وهجر المال والولد وأخلص التوبة وأكثر من البكاء حتي تقوس جسمه.. وانتهى البناء بالمرحلة الثالثة وهى إثبات صدق توبة شهريار. وكان قد بدأ باختبار توبة «شهريار» ولاسيما بعد أن قالت شهرزاد في البداية (مازال جانب منه غير مأمون، ومازالت يداه ملوثتين بدماء الأبرياء). ونهاية الرواية على هذا النحو تعد نهاية سعيدة على طريقة حكايات الليالى.

وعلى مستوى آخر تستوقفنا شخصيته «جمصة البلطى» الذى يمثل فكرة المسخ والتحول، وهى فكرة تعزز الايمان بقدرة الفرد وتعزز فكرة الأمل وتجدده وأنه غير مرتبط بموت شخصية ما. وتحولات «جمصة» تمثل علي امتدادها في الرواية بناء دائريا خاصا، يبدأ بـ «جمصة البلطى» كبير الشرطة.. ثم عبد الله الجمال/ عبد الله البرى/ عبد الله المجنون/ عبد الله العاقل الذى يتقلد أخيرا كبير الشرطة، وقد مر كشهريار بتجربة نفسية مماثلة، وليس غريبا أن يتقلد ثوب الواعظ، فيفسر لشهريار مالم يقو على تفسيره، ويوضح له حقيقة البحث عن الجنة والقرب من الذات الإلهية.

واستغراق آخر فى ليالى «الليالى» يستنبته طه حسين بدافع إعجاب بالليالى العربية وليس تقليدا لپولتيرا[١٥]. لأن إعجاب طه حسين بالأدب الشعبى والخيال الشعبى قد سجله فى الأيام وهو مغرم بسماع المنشد الذى

---

١٥) جاء فى كتاب (ذكرى طه حسين) للدكتورة سهير القلماوى فى ص٢٨ أن إعجاب طه حسين بمؤلف فولتير المكتوب بأسلوب الليالى قد دفعه إلى قراءة العمل ما يقرب من عشر مرات.

يحكى السيرة الهلالية، ويجرب في طفولته محاولة مع الجاه..[١٦]. وإذا كانت د. سهير القلماوى تعود فتنفى ضمنيا تأثره بپولتير وتقول (إنه استغل الليالى ليبرقع بها وجه النقد السياسى فى صورة رامزة)[١٧]، فإن ذلك لايعنى رغبة نقد مستور من طه حسين، لأنه صرح بنقداته السياسية من قبل بصورة مباشرة فى «المعذبون فى الأرض» ثم فى «جنة الحيوان». والدافع الحقيقى فى تقدير الباحث يعود إلى إعجاب شديد بالليالى زاده إعجابه بفكرة الرمز، فكتب «أحلام شهرزاد» لتكون فجر الرواية الرمزية، وليسجل سبقا فى توظيف التراث، بما سبقه إليه فقط «سيد قطب» فى «المدينة المسحورة».

وطه حسين يستعير البناء الدائرى من الليالى إلا أن دوائره المتداخلة أقل كثافة فى بنائها المورفولجى، لأنه عمد إلى «فاتنة بنت طهمان» ليرصد محاولاتها ونزواتها للحرب، أو وقف الحرب.. فقلت الحكايات المتداخلة وفرغت الدائرة الكبرى من تزاحم الخطوط النباتية المتداخلة فيها.

وأراد طه حسين أن يبحث عن شئ يميزه عن الليالى، وحتى لايسير كليا فى فلكها، فاستعار بعض الحيل التى سبق إليها من كتاب أوربا. فهو يبدأ الحكاية فى الليلة التاسعة بعد الألف... واستتبع ذلك ألا يستمع شهريار استماعا مباشرا من «شهر زاد»، وإنما تلقى عنها - وهى نائمة - حديث (فاتنة بنت الملك طهمان) ليتخفف من قلقه الزائد بعد أن هجره النوم ولم يعرف له طريقا بسبب الطائف المخيف الذى ألم به.

ولما تخير طه حسين قاع البحار مكانا لأحداث (فاتنة بنت الملك طهمان)

---

١٦) راجع الأيام جـ١.

١٧) ذكرى طه حسين/ سلسلة اقرأ / ص١٩.

أضطر إلى استعارة أطراف شهرزاد وخيالها ليسبح بها كما سبحت فى ممالك البحار والوظائف تتحد (الملك/ الوزير/ قائد الجيش/ملوك البحار/...) مع الليالى إلا أن التأدية للدور تختلف شيئا ما.. فالملك طهمان - الذى يتنازل لابنته «فاتنة» عن العرش يمتلئ حكمة وخبرة، فيرقب ابنته من قرب ويقوم بدور الوزير الناصح لها دائما حتى يستقيم أمر حكمها، وتتخلص من نزواتها.

ويعد هذا التفرع المورفولوجى المحدود فى أعماق البحار تعود الأحداث إلى القصة الإطارية حيث نرى رحلة حالمة لشهريار مع شهر زاد فى جو رومانسى امتلأ بالماء الرقراق والجو الصافى والوزود والرياحين والعصافير وقارب ومياه... لعل الحديث الذى تلقاه «شهريار» عن «شهر زاد» والخاص بحكاية «فاتنة بنت الملك طهمان» قد أزال عن ملكنا قلقه.

وبالطبع لن نرتضى هذه الرؤى الرومانسية المحدودة الظلال فلقد ربط كثير من الباحثين[١٨] بين زمن تأليف الرواية وقربها من أحداث الحرب العالمية الثانية، ويبدو أن طه حسين أراد أن يصور على المستوى الرمزى للرواية موقف مصر فى تلك الحرب التى لاناقة لها فيها ولاجمل... وذهبت وعود الاستعمار هباء وكأنها حلم ليلة صيف. وإن كانت الفائدة المباشرة لهذه الرواية قد تمثلت فى التصريحات المتباينة «لفاتنة» والتى تعكس علاقة الحاكم بالمحكوم أو غير الحاكم بالمحكوم وكأن الشعوب خلقت ليرهقها الملوك والحكام - على حد تعبير طه حسين نفسه -.

وإذا كان السحر واللاعقلانية هما بديل الاستدعاء فى الليالى، إذ قلما

١٨) مثل د. سهير القلماوى فى كتابها «ذكرى طه حسين». وفى كتاب «طه حسين والفن القصصى» للباحث نفسه ... .

نجد استدعاءات في سرد حكايات الليالى، ويبدو أن الراوى اعتمد على زمن مجرد ممتد، واستغل السحر والجان لتكون بديلا عن فكرة الاسترجاع، لاسيما وأن شخوص الليالى مسطحة وغير محللة تحليلا نفسيا. ولكن الأمر يختلف فى هذه الرواية حيث إن «طه حسين» صدر روايته بتحليل لشهريار يعكس قلقه نتيجة للطائف المخيف الذى ألم به.. ولما لجأ إلى «شهرزاد» وجدها نائمة..فتلقى عنها حديث «فاتنة بنت الملك .طهمان» ولعل هذا يعزز أن استعراض حكاية «فاتنة» يعد ضربا من الاسترجاع، وربما يعزز ذلك أن طه حسين لم يوضح كيفية التلقى.. وفي نهاية الرواية نرى نفسية الملك سعيدة وهائمة بعدما أثقلها التلقى للحظات العبر من حكاية «فاتنة» ورد «طه حسين، النهاية إلى البداية ليكمل استدارة المحيط البنائى الدائرى للرواية. وتبقى «شهرزاد مصداقا لطرازها التراثى فى الليالى مهما نوع الروائيون فى توظيفها أو عمدوا إلى البداية بعد الألف ليلة وليلة.

٢ ـ التأثير غير المباشر:

ليس شرطا أن يأتى العمل المتأثر بالليالى محمولا على أجنحة الرومانسية أو سابحا فى السحر أو أعماق البحار.. بل يمكن أن يكون العمل الروائى منغمسا كله فى ضحالة الواقع، ومتأثرا في الوقت نفسه بالليالى تأثرا غير مباشر بنائيا، ولعل هذا مالاحظه «جورج كسنج» George Gissing فى كتابة «تشارلز ديكنز دراسة نقدية» حيث قال (إن ديكنز وضع روح الليالى العربية في صوره الحياتية... إنه بحث عن العجيب الغريب فى وسط الحياة النكدة الموحشة فى الشوارع الاعتيادية، وقد يكون عقله قد شجعه على هذا الاتجاه

وهو يلتقى بالحكايات الشرقية، فكان أن عبء منها بالتناوب مع ذلك الزاد الأكثر متانة من رواية القرن الثامن عشر) (١٩).

والفعل القرائى لرواية «مالك الحزين»(٢٠) لابراهيم أصلان يميل إلى رؤية التراكم المادى فى رواية سديمية النظام مكتظة بالنشاط البشرى المزمن، حتى جاء الراوى مقيد الخطى فى منطقة إمبابة فانغمس فى تفصيلات وتوافه حياتية محدودة الزمن، بعد أن كان راوي الليالى محلقا فى زمن غير محدود فتعددت التجارب، وتنوعت الرؤى، وأثرت الليالى قراءها بمتعة للقلب والعقل معا، ونستعير لهذا التباعد أبيات الشاعر و.ب بيتس الذى قال:

(الأسماك الشكسبيرية سبحت فى البحار بعيدا عن البر

والأسماك الرومانتيكية تسبح فى شباك وتأتى قريبا من متناول اليد فما كل هذه الأسماك التى ترقد على الشاطئ لاهثة) (٢١)

إن المشكلة التى تهدد كتاب الخيال العلمى هى عدم المقدرة على ملاحقة التطور وتضييق موضوعات النوع مشكلة تكاد تتسرب إلى كل كتاب الرواية بدءا من التفكير في استثمار تيار الشعور.

وتأتى رواية «أصلان» فى بناء غير تقليدى فظاهره ومضمونه يشى بالتباعد بينه وبين التأثر بالليالى أو حتى الإفادة منها، ولكن بالاستقراء سنكتشف نقيض هذا الانطباع.

١٩) تشارلز ديكنز دراسة نقدية ص٢٩-٣٠ جورج كسنج / لندن ١٩٠٤. والنص ورد مترجما فى كتاب الوقوع فى دائرة السحر «للموسوى / ص١١٦.

٢٠) مالك الحزين/ إبراهيم أصلان/ مطبوعات القاهرة.

٢١) النص مقتبس من كتاب (دراسات فى القصة العربية الحديثة د. محمد زغلول سلام/ منشأة المعارف بالاسكندرية.

فالرواية تبدأ عكسما بدأت الليالى.. فالليالى تبدأ من واقع طبيعى جدا ثم تمتلئ سحرا وخيالا فى زمن غير محدود وأماكن متنوعة، أما «مالك الحزين» فتبدأ من الخيال لتلتصق بالواقع المحكوم بزمان محدود ممهور بتاريخ الانتفاضة الشعبية فى مصر ١٩٧٦ (٢٢).

ولقد جاءت صورة الروائية هنا محملة بدلالات حسية، لايمكن فهمها إلا من السياق التاريخى، ومن ثم نفهم لماذا لجأ إلى التوثيق الزمانى والمكانى على نقيض ماجاءت عليه حكايات الليالى من زمن مطلق. وعلى الرغم من الامتداد الأفقى للصور النقلية فى حيزها المحدود زمانيا ومكانيا إلا أننا لم نشعر بالوهن، ولا بالضعف لمحاكاته، وعلى الرغم من أن لغته مرآتية وليست جمالية بالمعنى الارستقراطى إلا أننا تعاطفنا مع صوره، وانفعلنا بتعبيراته التى تقترب من طريقة الليالى «أسلوبيا».

والصور التى حرص الروائى على تقديمها تمثل لحمة البناء المورفولوچى فى الرواية، لأنها تساعد على تشابك العلاقات والدلالات الفكرية، وكثرة الصور تعكس كثافة البناء المورفولوجى الذي يقربنا بالفعل من بناء حكايات الليالى.. وهنا نضع أيدينا على أولى نقاط الالتقاء أو التوازى بين البناء الفنى لليالى، والبناء الفنى فى «مالك الحزين» حيث إن اللوحات الواصفة متداخلة بكثافة واستطراد شأن حكايات الليالى ذات الدوائر المتداخلة.. فالرسم يؤدى إلى حكاية، والمكان يذكرنا باسم له حكاية، والحكاية تذكرنا بأخرى وهكذا (... كان الأسطى قدرى قد قال شيئا، ولكن العم عمران أخبره أن ذلك لم يحدث، لأنه سافر إلى الحرب هو وعبد السلام، الله يرحمك ياعبد السلام، مات عند

٢٢) راجع الرواية ص١٤٤ وما بعدها.

ماكان الترك يضربون البمب فوقنا... وعندما عدت ماتت بيا عز الدين وإحسان عبده والجيش قام بالثورة المباركة وأغلق الكيت كات والناس خرمته وفتحت فيه الدكاكين)(٢٣).

ويصبح المكان «أمبابة» والمقهي مركز الإشعاع، والملتقى الأثير لدى أهل الحى الذين حزنوا عندما دبرت المكائد لهدم القهوة، التى تمثل بعدا «تراثيا» والحكايات تتداخل فى بناء مورفولوجى كثيف، ولافضل لحكاية على أخرى كما يقول د. عبد الحميد ابراهيم - لأن (الكل يخضعون لروح واحدة هى روح الحارة)(٢٤) حتى أننا لانشعر بالمؤلف(٢٥) (بل هى روح الجماعة... - التى - تزيد من الإلهام بشكل السيرة الشعبية)(٢٦).

وقد يبلغ البناء المورفولوجى لصوره المرآتية حد التعقيد عندما لايكتفى بتداخلاتها وإنما يلجأ إلى تقطيعها عندما (لايقدم الأحداث فى صور تاريخية متطورة)(٢٧)، وهذه اللوحات الواصفة لاتعد خلفية وصفية، وإنما تعد جوهرا فى بناء غير تقليدى حيث تعمد الراوى تسطيح الأحداث، ويحرص على تداخلاتها بصورة تصعب مهمة متابعة حدث ما.. فالأحداث غير كاملة، والشخصيات تتساوى وتتوازى مهامها الوظيفية، فتختفى البطولة التى نجدها فى البناء التقليدى، وربما تصبح البطولة بطولة المكان الشعبى الذى يصنع الانتماء.

---

٢٣) مالك الحزين ص ١١٤ - ١١٥.
٢٤) مقالات فى النقد الأدبى جـ٤ د. عبدالحميد إبراهيم ص٤٦.
٢٥) السابق/ ص٤٧.
٢٦) السابق/ ص٤٧.
٢٧) السابق/ ص٤٤.

ويقدم روايته فى عنوانات متلاحقة تحمل رصيدا من السخرية النابعة من اعتصاره لواقعه (العم عمران يحمل رسالة الملك الهران/ معركة رأس العجل...)

ويحرص الراوى علي تقديم نماذج شعبية متباينة، فيقدم رجل الدين الدعى ممثلا فى «الشيخ حسنى» فيرصد لمغامراته المضحكة، وهذا نموذج وجدناه من قبل فى الليالى، كذلك حرص الراوى على التصوير الشبقى للمستحمة وكأنها لقطة مباشرة من الليالى (...كانت تتقدم وهى ترفع الثوب الخفيف، تلمه بين فخديها وتضمهما جيدا... ويبدأ جسدها يتجاوب مع حركة ذراعيها العاريتين وهى تغسل الأطباق. وبين فترة وأخرى ترفع وجهها لتدفع شعرها المحلول عن عينيها ويبدو صدرها الحار عريانا ويلتقى الوجهان...)(٢٨).

وفي نهاية الرواية يكشف المؤلف النقاب عن أمرين أحدهما تحذير الراوى «يوسف النجار» الذى لم يتميز عن أقرانه من الشخوص الروائية إلا فى رغبة التسجيل والذى يخلو غالبا من التركيز ويعتمد على التفسير الانطباعى لما يسرده ويرويه، أما الأمر الأخر فإنه يرد النهاية إلى البداية لتكتمل استدارة البناء الدائرى عندما نعلم أن أحداث الرواية إنما هى حلم ليلة شتاء.. حيث إن الأحداث العنيفة تتراجع كلما خفت صبات المطر الثقيلة (..حتى هبت ريح الشمال... وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل)(٢٩). وكان ذلك ايذانا

---

٢٨) مالك الحزين / ١٢٧.
٢٩) السابق/ ١٥٠.

باشراق ضوء الفجر.. عندئذ انسحب الراوى من الحلم برفق شديد (...فتح يوسف النجار عينيه قليلا، ورأى نور الصباح الخفيف... وقبل أن يغلق عينيه مرة أخرى، مد أصابعه اليمنى، لامس جرحه الجديد. وفتح الباب..

كانت الليلة تنقضى، والهدوء يتراجع، كما تتراجع الأحلام)(٣٠).

وإذا كانت الرواية نهاية الحلم فإنها بالطبع لاتمثل نهاية أحداث حيث إن الحياة بجراحها لاتعرف نهاية مع هذا الامتداد الحياتى (وقبل أن يغلق عينيه مرة أخرى، مد أصابعه اليمنى، لامس جرحه الجديد) والنهاية هنا تخالف نهايات حكايات الليالى الوردية علي الرغم من الاشتراك فى قوام البناء الفنى المورفولوجى.

والبناء المورفولوجى لهذه الرواية، يشترك مع الليالى في بطء الأداء أثناء رسم الصور المتزاحمة المتداخلة دوائرها. وهذا البطء مقصود من الراوى فيهذه الرواية، لأنه يعنى - فيما أعتقد - عدم الاحتفاء بجمالية العالم الطبيعى نتيجة لوضع سياسى وحضارى يمثل مع الراوى خصومة حادة انعكست على رتابة العرض - يأس من التغيير - الذى لم يكن بالإمكان إبطاله ولو بالتشكيل الأسلوبى البديع الذى لجأ إليه فى نهاية الرواية.

لقد شابه «موريك» الفرنسى الذى جاءت أعماله عارية من الزخرفة ، لأنه امتاح مادته من الينابيع السود للعاطفة.

---

٣٠) السابق/ ١٥٠.

وفى رواية «ثلاثية سبيل الشخصى «يصبح» «عبده جبير» أو الراوى هو الفاعل والمفعول، لأنه يبحث عن ذاته الفاعلة لتتصيد مفعولاتها كدليل تحقق به هويتها، ومن ثم كانت رحلة البحث داخلية خارجية معا، ومن ثم كان من الطبعى أن يتغير مسار الرحلة التى أزمع عليها وخطط لها من البداية (.... كنت فى المرة الأولى قد حاولت خطة فقلت: لأقم بعمل خطة وبالفعل جئت بحقيبة جلدية وعلقتها فى رقبتى)[٣١]، وما أن انطلق صاحبنا بدراجته حتى حركته الرحلة ولم يتحرك هو بها، فأصبح منقادا، ومن ثم تداخلت حكاياته، وكلما تقدم فى رحلته كلما زاد البناء المورفولوجى تداخلا ليوازى الليالى سواء بسواء، فعالم الآثار يشير له بأن يذهب إلى رجل (أسمه «حسن» ذو لحية بيضاء وثياب رثة من الكتان الخشن يعيش فى عشة صغيرة بجوار الأهرامات على علم واسع بسير الملوك...)[٣٢] فيذهب ليقابله ثم يوجهه بدوره إلى مكان آخر.. واستسلم صاحبنا للنصائح حتى أن العربجى أشار إليه أن يذهب إلى (أبونا مرقص فهو رجل علامة فى التاريخ ويعرف كل مكان في الناحية..)[٣٣].

أنه يذكرنا برحلة السندباد وأبطال الليالى الذين يخرجون للبحث فيمرون على الغولة فتسلمهم لأخرى ولثالثة ورابعةوخامسة.. ومع كل شخصيه واحدة «البطل» فى دوائر فعل عديدة.

والفارق بين الراوى لسبيل الشخصى وبين سندباد الليالى هو الفارق بين

٣١) ثلاثية سبيل الشخص / ٧.
٣٢) السابق/ ص٢٨.
٣٣) السابق/ ص٣١.

حضارتين إحداهما تؤمن بالفرد وباعزازه ومن ثم بقدرة الفرد على التغيير والتأثير، والأخرى تسلب الفرد قدراته وتحط من قدره فتعرقل طموحاته وسيرته فيضيع معالم هويته ألم تر أن وسائل السندباد كانت معينة على إنجاح رحلاته فوفر الراوى له السحر والجان والخيال.. أما الراوى لبطل «ثلاثية سبيل الشخصى» فوفر له عجلة!؟ كانت معوقة أكثر منها معينة..؟

والعجلة كوسيلة على مستوى آخر أفاد منها الراوى تعمد البطء الذى يتيح له حرية التأمل والوصف الدقيق، ولقد حرص الراوى على إنجاح عمله بالعزف على وترين أحدهما: التوثيق الشعبى فعمد إلى نقل لوحات حية من الأحياء الشعبية قدم فيها اللون والرائحة والصوت.

أما الوتر الآخر: فكان ممثلا فى النقد والسخرية من الساسة وشرطتهم المنفذة ولقد عزف بالوتر بين لحن الهوية الضائعة، ووثقها بعبق التراث عندما اعتمد على البناء المورفولوجى الدائرى المنتهى برد النهاية إلى البداية حيث عاد صاحبنا إلي حيث بدأ فوجد زوجته وأولاده فى انتظار مرير فقرر أن يبحث عن عمل وصنعة يقتات منها وهكذا الدنيا ـ على حد تعبيره[٣٤] ـ فى نهاية الرواية.

والرواية تأتى فى ثلاث دفقات شعورية متتابعة، ولأن الدفقات الشعورية حارة،لذا جاء التنفيذ الصياغى ملائما للبناء الفنى، حيث استغنى الراوى عن علامات الترقيم، فكان التدافع السردى للراوى الذى جعل الحلم امتدادا للحقيقة، والحقيقة تعبيرا عن الحلم (... ويرتفع الدخان من الحقول، وتتعفن

٣٤) السابق/ ص. ٧.

الجثث فى أسواق المون وعلى أرصفة المقاهى تتمدد الأجساد المطروحة المتمايلة من الكراسى وتتوقف الساعات ويكف صوت المغنى وتهب الريح بالأخشاب والأوراق والصفائح... وتعض الأسنان مقابض الجمر حتى تستيقظ الأميرة النائمة فى الحديقة وتفتح عينيها السوادوين فيميل العاشق بالمعشوق ويدس أصابعه الحرى فى حرير خصلها ويشم رائحتها المختلطة باللبان وماء يفوح برائحة خصب ينضح من لآلئ تشع بانعكاسات تتبادل الخصب مع ملمس الضوء الساقط علي الجانب العاري من صوت شذى الغوص فى بحيرة تهتز خفيفا مع أنفاس المغنية التى تبوح بالسر...) (٣٥)

وكأن البحث فى الحلم يوازى البحث فى الواقع، لأن البطل الباحث يتحرك بحرية وعفوية فى الداخل والخارج بحثا عن هوية.

وطريقة الراوى فى الوصف العرضى - وغنمة الصور - وتداخلاتها (الحلم والواقع فى مقابل السحر والواقع بالليالى) تشابه إلى حد كبير راوى الليالى حتى فى تضمين الحوار من خلال الراوى (.. وجلسنا للحديث تحت الشجرة.. فإذا بنا نسمع صراخا فقال صاحبنا حسين إن هذا جهاز تسجيل يضعونه فى العنبر.. فقلت على مين ولكن البعض منا كان فى قلق من هذا ثم إنهم جاءوا وقالوا ادخلوا الزنازين فدخلنا..)(٣٦).

والراوى بديل الحبكة، فهو المنظم للبناء المورفولوجى، وهو المتوغل بالقطاعات العرضية الواصفة تماما كما نجد الراوى فى الليالى، يقول د. عبد الحميد ابراهيم (افتقدت الرواية الرابطة بالمعنى القديم، فالفصول لاتتوالى،

---

٣٥) السابق/ ص٦٧ - ٦٨.

٣٦) السابق/ ص٥٥.

والأحداث لاتتنامى، وإنما هو الراوى الذى يسرد ويحكى ويكاد كل فصل من هذه الثلاثة يكون حكاية مستقلة على طريقة ألف ليلة وليلة، التى تتداخل فيها الحكاية بلا رابط سوى رابطة الراوى)(٣٧).

وعلى الرغم من توحد الأداء المورفولوجى بين الليالى ورواية «ثلاثية سبيل الشخصى» إلا أن الرحلتين بين السندبادين قد تباعدتا، فسندباد الليالى انطلق من الراوى الحالم ليلا بحلم وردى ناعم، وسندباد العصر انطلق من الراوى اليقظ الملتصق بواقعه فى وضح النهار، فرصد الزحام والأصوات والروائح والشخوص ولقى بطله هزائم متلاحقة أجبرته على العودة الخاسرة إلى أسرته الفقيرة، بينما نجح سندباد الليالى فى تحقيق الغنى والثروة، لأن الراوى هيأ له الأدوات السحرية المعينة على الإنجاح.

وإذا كانت الروايات المعاصرة قد تأثرت بالبناء المورفولوجي الذى أفرزته الحضارة العربية وتمثلته الليالى، فإن «نجيب محفوظ» يستعير هذا البناء ليبنى به روايته «ملحمة الحرافيش» الذى يبدأها بأصل البناء المورفولوجى هنا وهو «عاشور الناجى» وقد أتاح اختفاؤه فرصة للاجتهادات والخيالات حتى ظن أبناؤه و أحفاده أنه مازال حيا.. وأحبوه لأنه امتلك القوة وحقق بها العدالة وناصر الحرافيش... وتفرع البناء الروائى بعد ذلك مع أبنائه وأحفاده الذين فشلوا جميعا فى تحقيق ماوصل إليه جدهم عاشور الناجى.. وتوقف الراوى مع كل شخصية ليتفرع البناء ويزداد غصنا، والغصن له فروع وأوراق ورواد فجاءت الملاحم متتابعة فى تسع حكايات مثلت أبناء وأحفاد «عاشور الناجى» صاحب الحكاية الإطارية، ويشاء الراوى أن يحافظ على ماتمثله فى بناء

٣٧) مقالات في النقد الأدبى/ د. عبدالحميد إبراهيم / ص٨٤/جـ٤

الليالى، فيرد النهاية إلى البداية عندما تأتى الحكاية الأخيرة (سارق النعمة) لتحدثنا في نهاية الرواية عن عاشور الثانى الذى أعاد إلى الحارة سيرة عاشور الأول فانتصر بالحرافيش وللحرافيش، وصم أذنه وغرائزه عن الاستجابة للغنى الذى أنزلق إليه كثيرون قبله فأساءوا إلى الفتونة، وحمى نفسه بالسلاح الايمانى، فانتصر على نفسه وأخلص العبادة عله يفوز بالقرب (فقال له قلبه لاتجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة(٣٨).

لقد هيأت إغراءات الدنيا أسباب السقوط لآل الناجى (القوة أو المال أوالنساء الجميلات أو الحكم ممثلا فى سلطة الفنونة) ولذلك كثر الساقطون وقل الناجون (عاشور الأول وعاشور الثانى فقط).

وعلى الرغم من هذا البناء المورفولوجى الذى جاء امتدادا لطريقة الليالى، إلا أنه صبغ بصبغة محفوظية ميزته عن روايتى (سبيل الشخص ومالك الحزين) فلقد لاحظ الباحث أن عفوية الأداء الروائى تحكمت فى مسار العملية، ففى رواية «ثلاثية سبيل الشخص» يرسم الخطة ويحدد الاتجاه، ولكن البطل ما أن يتقدم حتى تحدد الأحداث مسيرته، ولاينفذ خطته، وإنما يستسلم للتنقلات من يد إلى يد ومن ناصح إلى آخر على اختلاف هيأتهم وثقافاتهم.. حتى انتهى الأمر بصاحبنا إلى دخول السجن على الرغم من عدم ارتكابه لأى جريمة سوى انقياده للبحث عن هوية.. أو عن عنوان معه... أما فى رواية أصلان «مالك الحزين» فالراوى يحمل «كاميرا» - إن صح التعبير - فيسجل صورا قد لايربطها رابط إلا أنها فى امبابة ويسطح صوره بطريقة أفقية لاتسمح للقارئ

٣٨) ملحمة الحرافيش/ ص٥٦٣.

بتتبع حدث ينمو أو بالمسيرة وراء شخصية محورية.. إنه يسجل وينمنم حتى يصعب على القارئ مهمة الفهم والمتابعة - لاسيما بداية الرواية - ونشعر أنه لايخطط لشئ إلا حصر أكبر عدد من اللقطات التصويرية...

أما البناء المورفولوجى عند نجيب محفوظ فإنه يعتمد على التخطيط بل والتحديد فهو يأخذ من الملحمة فقط الامتداد الزمنى.. فيقدم بطريقة رأسية فتتدافع أحداثه وحكاياته وتسلم كل حكاية للأخرى بعد أن تمهد لها. وفى كل حكاية يعتمد على شخصية محورية فى بناء طولى ممتد يبدأ بكيفية التسلق أو الوصول إلى الفتونة، وينتهى بالممات أو القتل.. وكأننا بالفعل أمام بناء حكايات الليالى التى اعتمدت على شخصيات تاريخية معروفة لنا أو شخصية السندباد التى تتبع مغامراتها بطريقة رأسية[٣٩].

ولم يعد الراوى فقط هو الرابط بين الحكايات - كما رأينا عند «جبير وأصلان» - وإنما يوجد تمهيد وتشويق فضلا عن انتماء الحكايات لأبناء أسرة واحدة، ولذلك فإن ماقال به د. عبد الحميد إبراهيم من «وحدة تركيبية» منتزعة من تراثنا العربى تصدق على هذا التركيب المورفولوجى.. فعلى الرغم من التفرع إلى حكايات ذوات شخصيات إلا أن كل حكاية تستقل بذاتها، ولاتتجه اتجاها ذوبانيا نحو المركز (ويخيل لى أن هناك فى الأدب العربى القديم وحدة تختلف عن الوحدة العضوية، ويمكن أن نسميها «وحدة تركيبية» تتجاور فيها الأجزاء وتتماس، دون أن يفنى بعضها فى بعض، وهذه الأجزاء تتساوى أمام

---

٣٩) يرى الباحث أن حكايات الليالى يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع:
- حكايات تاريخية ... .   - حكايات الاشتباه والفتيان.
- حكايات معتمدة على خوارق الأمور - أكثر حكايات الليالى.

الوظيفة العامة، فلاتوجد نقطة هى مركز الدوائر)(٤٠) المتداخلة فى هذا البناء المورفولوجى.

فربط الأحداث والحكايات هنا يخضع لتخطيط عقلانى من نجيب محفوظ، ويتمثل فى: الراوى/ الامتداد الزمنى بتشكيله العقلى (ماضى - حاضر - مستقبل)/ التمهيد والتشويق فى الحكاية السابقة للاحقة...

ويعتقد الباحث أن مبرر التخطيط العقلى الصارم للبناء المورفولوجى لملحمة الحرافيش يعود فى تقديرى إلى اعتماد نجيب محفوظ على تحديد زمان ومكان معلومين لروايته، لأن الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلى، وترتب على ذلك بالتبعية أن تجف منابع الخيال كلما ازددنا التصاقا بالواقع... ولم يبق نجيب محفوظ إلا فرجة ضيقة تتمثل فى التفسيرات الشعبية لبعض الأمور التى تجنح بهما إلى السحر والجان، وهناك أمثلة محدودة تباعد ذكرها فى حكايات الحرافيش نحو (تفسير غيبة الأبطال بدءا بعاشور وانتهاء بفايز../ اختلاء جلال مع الجان فى عزلة/ اللجوء إلي التكية للغناء والقرب/ المئذنة الشيطانية التى بناها جلال...) ومن ثم استغنى «نجيب محفوظ» عن العنصر الخارق فى الليالى، واستبدله فيما اعتقد - بالقوة الجسدية لآل الناجى، ولتكن وسيلة مادية واقعية لتجاوز الطبقية وعبور التمايز، وتحقيق طموحات الذات وشهواتها أو مبادئها - إن وجدت - لفتوات أسرة «الناجى» الذى سعى كل منهم بقوته الجسدية ليشغل منصب الفتوة، وليعيد ترتيب المواقف لصالحه، ومع كل فتوة بعد عاشور كانت تتعلق آمال «الحرافيش»، وكثرما خابت آمالهم

(٤٠) راجع كتاب «الوسطية العربية» وكتاب «مقالات فى النقد الأدبى جـ٤» للمؤلف نفسه د. عبدالحميد إبراهيم.

حتى جاء «عاشور الثانى»؛ ليحققها وينهى الرواية كما بدأت، نهاية ايجابية مثالية، لتنعم الحارة، وينعم الحرافيش بالعدل والخير الذى طال انتظاره.

وعلى الرغم من توحد قاعدة البناء المورفولوجى بين «الليالى» وملحمة الحرافيش» إلا أن المسلك التنفيذ الوظائفى قد اختلف مساره، لاختلاف المعالجة للمضمون، فالفارق بين الالتصاق بالأرض، والتحليق فى الفضاء كان هو الفارق بين سكون أحداث حكايات الليالى لزمن مطلق غير محدد، وتلبس حكايات الحرافيش بزمن محدد.

وعلى الرغم من التباعد التنفيذى للمضمون إلا أن نجيب محفوظ استعار لتوثيق بنائه الفنى التراثى فى «الحرافيش» لتيمات من الليالى تتشابه مع الرواية فى الخطوط والاتجاهات ولكنها تختلف فى لحمتها ولونها ومن ذلك تذكر:

١ - ميلاد البطل: وهو استهلاك يشى بأسطورية الأداء حيث إن الشيخ «عفرة» يجد طفلا رضيعا يبكى وحيدا، فيأخذه ويحرص على تنشئته تنشئة دينية مع زوجه التى لاتنجب، ويصبح هذا اللقيط هو «عاشور الناجى» الذى يحقق حلم الحرافيش وينتزع الفتونة، وليتفرع منه البناء النباتى الكثيف لحكايات الأبناء والأحفاد..

ولكن الأسطورية تضيع عندما نلتصق بالواقع فى حكايات الملحمة.

٢ - غياب البطل: وهى قيمة تتكرر بكثرة فى الليالى، وتعتمد على عناصر تكاد تكون واحدة، فالراوى يصور حالة فقر وقحط - مثلا - ثم تتهيأ للبطل وحدة الخروج، فيغيب عن مجتمعه فى مكان آخر، ليعود وقد حقق ثراء

طائلا، بعد أن قهر الصعاب وتجاوز الأشرار ومثل ذلك نجده يتكرر بكثرة ملحوظة فى «ملحمة الحرافيش». فخضر يغيب نفسه عندما يتهم مع زوجة أخيه التى كادت له لتثأر لحبها المجنون من أخ زوجها وفى الوقت الذى يفتقر فيه الأخ وزوجته يعود خضر - لاحظة دلالة الاسم «الخضر» - لينقذ أخاه بعد أن حقق فى غيبته ثراء طائلا[٤١].

وتتكرر الصورة فى الحكاية الثالثة «المطارد» حيث يهرب «سماحة» ويختفى وكلما حاول الظهور جدت أمور تضطره للانزواء والبعد فعاش مطاردا[٤٢].

وفى حكاية «التوت والنبوت»[٤٣] ينفذ «نجيب محفوظ» مسار التغييب كما هو فى الليالى والحكايات الشعبية، فهو يصور «فايز» مع أخيه وأمه فى حالة فقر مدقع. ثم يهيئ لسبب اختفاء «فايز» عندما ضاعت منه «الكارو» التى يعمل عليها وخاف من عقاب المعلم... وتساعده الصدفة فيتزوج من ابنة صاحب اللوكاندة ويلعب فى البورصة، فيغتنى، يعود فيسبغ بنعمته على أهله وذويه.. وفجأة يعود مهموما وينتحر.. ويصبح انتحاره لغزا... يكتشف الجميع أنه مدين وأنه باع كل شئ، فيعود الفقر للأسرة. ونلاحظ مع «التغييب» التركيز على الارتفاع المفاجئ للغنى، والانخفاض المفاجئ، بسبب الفقر المفاجئ..[٤٤] ولكن المفارقة هنا لم تستعن بأجنحة الخيال وإنما تحركت على أرض الواقع.

٤١) ملحمة الحرافيش/ راجع الملحمة الثالثة «الحب والقضبان».

٤٢) ملحمة الحرافيش/ راجع الملحمة الثانية ص٢٢١ وما بعدها. «المطارد».

٤٣) ملحمة الحرافيش/ «حكاية التوت والنبوت» ص٥٠٦.

٤٤) كسب الثروة .. ثم ضياعها تيمة من الليالى تقابل البحث الأوربى الوسيط عن «الإناء المقدس» فى رومانسيات الملك آرثر ... . ويستعين لها نجيب محفوظ مع «فايز»... .

أما الحكاية الأولى الإطارية «عاشور الناجى» فتحمل فى نهايتها قيمة التغييب أيضا حيث يعمد «عاشور الناجى» تغييب نفسه، وهو نوع من الغياب المكثف الموازى للموت، ليترك لمن بعده فرصته الاجتهادات المختلفة، وليعطى لنفسه القدرة على احتفاظ الناس له بصورته المحبوبة «القوى العادل «دونما اهتزاز..» وليظل نموذجا.. وهكذا أراد... وبالفعل ظل نموذجا على الأقل فى أسرته التى توالت على الفتونة..

٣ - **الشعر والغناء:** أضفى الشعر والغناء على حكايات الليالى بعدا يعكس مظاهر الحضارة والثراء والاستقرار ومن ثم كان الغناء خلفية مهمة لإتمام صورة القصور ومجالس الملوك والأمراء... ترددت أبيات الشعر لتأكيد مناسبة أو لاستخلاص حكمة من الحكاية، وجاء «نجيب محفوظ» فى روايته «ملحمة الحرافيش» ليحاكى وسيلة الليالى، وليعزز عمق انتماء البناء الفنى لليالى، فاستشهد بقليل من الشعر وكثير من الغناء - على نقيض الليالى، وحكاياتها التى استشهدت بكثير من الشعر وقليل من الغناء، وكأن الأجناس الأدبية القديمة فى أدبنا العربى لاتوجد إلا موثقة بفن العرب الأول، ولعل كثرة الشعر تعكس بصمة عربية قديمة تمهر الليالى وجودا موثقا.

والغناء عند «نجيب محفوظ» جاء بنوعين أحدهما ترديد الأغانى الشعبية التى تعكس حالة نفسية وتوثق زمانية ومكانية الحدث في الوقت نفسه ومثال ذلك اعتراف «عبد ربه» بحبه «لزهيرة» بعد موتها.. وهو يتعاطى البوظة غنى لها:

(وراح يغنى بصوت كالنهيق:

يابو الطاقية الشبيكة قل لى مين شغلها لك

شبكت قلبى إلهى ينشغل بالك)(٤٥)

أما الغناء الأكثر انتشارا فهو الذى ردده أبطال الحكايات من آل الناجى عند التكية بدافع حب الخلوص إلى العبادة ووقت الاختلاء بالمعبود، ولذلك جاءت كلماتهم غير مفهومة تعبر تعبيرا « سيرياليا » غير مفهوم ظاهريا، وكأن مردده يحتفظ بمعناه الموازى لحالة «الوصل» أوالوجد التى وصلها. ومثال ذلك قمة ماوصل إليه «عاشور الناجى» الذى هتفت معه الحناجر مثشدة فى الليل:

(دوش وقت سحر أزغصه بخاتم دارند

واندر أن ظلمت شب آب حياتم دارند)(٤٦)

وكانت التكية ملجأ الأبطال وقت الشدائد، ومثلت لهم (صورة مصغرة لقدسية العالم الآخر)(٤٧).

ومن خلال استعراض التأثير المباشر وغير المباشر لليالى على بناء بعض الروايات العربية المعاصرة، تشعر أن الرواية العربية عرفت طريقها للأصالة قبل أن تذوب معالمها ويضيع جهد أبنائها فى محاكاة الشكول الأوربية المتجددة.. ليكن لنا شكولنا المستمدة لقوامها من تراثنا.. وحتما ستعرف طريق التجديد، لأنها عرفت طريق التأصيل لبداية صحيحة.

وإذا كنا نستمتع بتراثنا ونستثمره، ونستحلبه... أليس هذا دليلا على عظمة أسلافنا؟

---

٤٥) ملحمة الحرافيش/ ص٣٨٤.

٤٦) السابق/ ص٥٦٣.

٤٧) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى / ص١١.

اللغـــة

هل يمكن أن تجعل الرواية الراوى فاعلا، والكون والتراث مفعولا؛ ليصبح النص الروائى موازيا للفعل الحادث؟ اعتقد أن هذا الأمر ممكن الحدوث إذا أجاد الراوى انتقاء كلمته المعبرة التى يمكن أن تميز الموقف الذى يأخذه الكاتب من المادة التى تحملها الحياة أو التراث إليه.

ولكن الكلمة ترتبط بالجملة ومن ثم بالسياق الفنى، لأن السياق الفنى هو الذى يبرز الظلال الأسلوبية للمعنى، ولاسيما عندما يرتبط الأسلوب ببنية النسق الفنى للرواية، والذى يمكن أن يولد منتوجا مفعما بعبق التراث.

وإذا كان النص الروائى فى أحد جوانبه يمثل ممارسة لغوية فى إطار اجتماعى وبقالب فنى، فإن الوقوف مع اللغة الروائية أمر مهم، وإن كان سيضعنا أمام لعبة لغوية جافة. إلا أن دراسة اللغة هنا مرتبطة أشد الارتباط بالبناء الفنى للنص لما بينهما من وشائج وثيقة الصلة. ويصبح الأسلوب مؤثرا إذا قدر الروائى المعيار الصياغى المتناسب مع الفكرة، ثم قدر القيمة المرجوة منه، لأن الألفاظ ألون فى يد الروائى، يتوقف جمالها على قدرة الروائى على تخليقها لخدمة عمله الروائى لأن المهم ليس (فى جدة الموضوع، ولكن فى جدة الروح والمعانى التى تصاغ فيه...)[١].

وليس المهم فى إعادة تقليد الأساليب القديمة، أو ترديد الألفاظ العتيقة اعتقادا بأنه توظيف للتراث، فالأمر يختلف كلية فى عملية التوظيف أو حتى الاستلهام، وغير مهم تقديم القديم على الجديد أو تقديم الجديد على القديم وإنما

(١) فى النقد الأدبى/ د. شوقى ضيف / ١٨.

الأهم أن تنصهر الروافد الأسلوبية فى مزيج لغوى واحد قادر على تشكيل الفكرة حسبما يقتضى البناء الروائى. و«الليالى» نفسها لم يكتب لها الخلود والبقاء إلا لأنها جمعت الماضى إلى الحاضر، وعبرت عن منطقتنا العربية فى أطوارها الجيولوجية الحضارية المتتابعة.

وكان ينبغى للباحث أن يبنى دراسته عن اللغة الروائية - هنا - على دراسة المفروض أنها أسبق وهى عن «اللغة فى الليالى»، ولكن الباحث - للأسف - لم يقع على هذه الدراسة، أو على ماهو قريب من هذه الدراسة. وموضوع البحث لن يسمح لنا بمثل هذه الدراسة المطولة والتى ينبغى أن تكون مستقلة ومن ثم فالباحث مضطر إلى تحديد بعض الملامح الأسلوبية العامة فى الليالى[٢]، لنتابع معا مدى امتدادها المعروق فى لحمة الرواية المعاصرة، إحصاء للتأثير والتأثر على مستوى الصياغة اللغوية للروايات المعاصرة.

والباحث يمكنه أن يستخلص من الليالى بعض السمات الأسلوبية العامة مثل: شعبية الألفاظ، الاستهلاك الشعائرى، الاستعانة بالتوثيق الشعرى، الايقاع الجملى، الاستطراد والوصف التفصيلى والتكرار، الحوار المتضمن فى السرد...

وبداية لابد من تحديد مفهوم واضح للمقصود بشعبية الألفاظ، حتى لايفهم عامية الألفاظ، وإنما نجد ألفاظ الليالى شعبية بسيطة يمكن أن يفهمها الرجل العامى، وهذه البساطة المتبعدة عن النتوءات الأسلوبية تعكس أسلوب الليالى الذى يمتاز فى آدائه بالطواعية والمرونة التى تشبع فضول الجميع، وهو

٢) وضع الباحث بعض هذه السمات الأسلوبية فى الباب الأول، وهو يستنبط هنا بقدر من التخصيص الذى يسمح له بتتبع فكرة التأثير والتأثر.

أسلوب لايصل إليه كاتبه إلا بعد (جهد جهيد، ومع ذلك يقرؤه قارئه فلا يحس أثرا لجهد، لأن الجهد مطوى فيه)(٣).

والليالى حكايات شعبية، ومن ثم فهى لاتكشف عن إحساس ذاتى، وإنما تكشف عن إحساس شعبى متفائل، ولهذا جاءت ألفاظها شعبية. أما فاروق خورشيد فيعلل لشعبية الآداء اللفظى تعليلا آخر فيقول: (وتقف اللغة المستعملة فى السرد دليلا آخر على انتهاء هذه القصص لعصر متأخر انحطت فيه الفصحى، وبعدت عن مجال الحياة، وأطلت فيه العامية برأسها تحاول أن تجد لها مكانا فى ميدان التعبير الأدبى)

ولأن الراوى يحرص على القرب من سامعه، ويحرص على جذبه على التأثير فيه لذلك فهو ينتقى الكلمات الأكثر استخداما لتفجر فى رأس السامع رصيدها الدلالى فهو يستخدم كلمة «البوس» بدلا من «التقبيل». وإن كانت «الليالى» قد فهمت فهما خاطئا، فليس هذا ذنب راوى الليالى، لأن الشهوة والحب والخير تستثير أصلا واحدا، والإدعاء بخلاف ذلك ارتكاب لسوء النية. لقد كانت مجلة (Westminster Review)(٤) محقة تماما عندما انتقدت «روبرت لويس ستيفنس» الذى حاول تقليد الليالى منطلقا من فهم خاطئ، فأخطأ وقالت المجلة فى ردها: (إن حكايات الكاتب المذكور تشبه شبها شديدا قصص الإثارة الرخيصة العادية... بحيث لايمكن أن تعد وريثة شرعية لليالى العربية).

وليس معنى ذلك أننا نمتدح أسلوب الليالى، وإنما هو أداء يتوافق مع

٣) فى النقد الأدبى / د. شوقى ضيف / ٢٣٢.
٤) العدد ٩/١ لسنة ١٨٨٣.

المنحى الشعبى، وأن نسبة الألفاظ العامية محدودة. وقد انعكس هذا الأسلوب على عدد من الروائيين المعاصرين ولاسيما «إبراهيم أصلان» فى روايته «مالك الحزين ثم عبده جبير - كما سترى -.

أما السمة الثانية فهى الاعتماد على كثرة الجمل الواصفة للتوثيق والتسجيل، وهى جمل واصفة غير محللة، ووصفها يأتى عاما غير خاص، وغالبا مايركز راوى الليالى على وصف البناء المكانى وكأن ذلك يمنحه الاطمئنان، ويدعم توازنه الداخلى دعما وهميا، ويعتمد علي مسميات حسية فى وصفه، وهي مسميات ذات دلالة عامة، وكأنه يشير إلى جنس يحتوى فى باطنه على أفراد، ومن ثم جاءت الأنساق الموصوفة متكررة تحمل من الرتابة أكثر مما تحمل من التجديد، ونستشهد هنا بوصف المرأة فهى إما صبية أو عجوز، فإن كانت عجوزا جاء ذلك فى قالب وصفى معلوم الملامح والأبعاد(٥) (فم أبخر وجفن أحمر وخد أصفر بوجه أعبس وطرف أعمش وجسم أجرب وشعر أشهب وظهر أحدب..)(٦) ونلاحظ قصار الجمل المسجوعة التى تدعو لمتابعة الوصف.

وإذا كانت صبية فهى (رشيقة القد، قاعدة النهد ذات حسن وجمال وقد واعتدال وجبين كفرة الهلال وعيون كعيون الغزلان.. وحواجب كهلال رمضان وخدود مثل شقائق النعمان...). ويلاحظ الباحث قصار الجمل المسجوعة هنا وكأنها امتداد لتحسين جمال الصبية، ويأخذ الرواى من البيئة العربية» مادته، ويعتمد فى الوصف على التشبيه، وهو يعكس بساطة الأداء التى لاتوغل فى

٥) راجع كتاب المرأة فى ألف ليلة وليلة/ د. هيام حماد/ ص٢٠٧ وما بعدها.
٦) الليالى/ جـ١/ ص٢٩٦.

المجاز والاستعارة. ويبقى الاستفهام قائما كيف يجنح خيال الراوى فى الليالى فيصول ويجول فى الأرض والبحار، وكيف يتحجم خياله أمام وصف المرأة فيردد نموذجا وصفيا واحدا قد يزيد أو ينقص قليلا؟

وكثرة الجمل الواصفة قد تخرج الراوى إلى الاستطراد وهو بناء جملى يتوازى تماما مع البناء الفنى المورفولوجى - الذى أشرنا إليه فى حديثنا عن البناء الفنى(٧).

وفي أسلوب الليالى نلاحظ الاستهلال الشعائرى الذى يسبق حديث كل ليلة (بلغنى أيها الملك السعيد أن...) ونفيد من هذا الاستهلال الإبلاغ والإخبار الذى تصدر به «شهرزاد » حكاياتها، يعكس - مسبقا - احياء لما ستحكيه، وقد تتسرب قناعة مسبقة مماثلة لدى شهريار أو المتلقى عامة، والإبلاغ هنا وسيلة لجذب السامع - دونما مقدمات مهيئة - إلي عمق خيالاتها حيث تفرض «شهرزاد » على المتلقى التسليم العفوى لوقف إرادة الشك بالإبلاغ الذى تدعيه (بلغنى).

ثم تبدأ الحكى بـ أن التى يعقبها دائما اسم علم مثل (أن دندان/ أن القرندل/ أن قوت القلوب...) أو (أن العجوز../ أن الوزير../ أن الصبية...) ويلاحظ الباحث أن عملية التبليغ هنا تنطلق من وسائل مقيدة بالظروف، وأن الاستهلال الحكائى باسم علم محدد يعنى عدم التحرر اللغوى من الظروف الحكائى النسبى، لأن الأسم العلم لايمكن استنفاده، لأنه يتطلب دوما الإشارة التى تحدد فرديته، ولذلك كان الفلاسفة العرب يطلقون عليه اسم «الهندية». مع ملاحظة أن الضمائر والإشارات المستخدمة فى السرد تعبر عن

٧) راجع فصل البناء الفنى فى هذا الكتاب.

البعد الاجتماعى للغة، وهو بعد يعكس صياغة لغوية متواضعة أو فقيرة حيث يكثر راوى الليالى من استخدام الاسم العلم بدلا من الضمير، ويذكرنا في ذلك بالطفل الذى يقدم اسمه على الفعل الذى يريده، ولايستخدم الضمير «أنا» إلا فى مرحلة سنية لاحقة، عندما يكون قد وعى موقعه الاجتماعى.

ومن ناحية أخرى فإن البدء بالاسم يعنى تحديدا مبكرا لمركزية الحكاية التي تعتمد غالبا على شخصيات أكثر من اعتمادها على أحداث، ولأن الراوى يعتمد على السرد الشفوى فإنه يتعمد ذكر الأعلام نفسها بينما يقلل من «الخوالف»[٨] .Pro-Forme-

ويأتى الشعر وسيلة توثيقية، وكأن أى جنس أدبى لابد أن يوثق بفن العرب الأول ليكتسب شرعية الوجود، إلا أن الأبيات الشعرية فى حكايات الليالى قد جاءت إما لاعتصار العظة والعبرة، أو لاتمام مناسبة أو للغناء الذى يتم به الراوى جو القصور ولياليها العامرة بالطرب والغناء. وقد تكررت هذه القيمة عند الروائيين المحدثين[٩]، وهى قيمة تستمد جذورها من الحكايات العربية منذ العصر الجاهلى[١٠].

وإذا افترضنا أن راوى الليالى يلتى بالفعل مشافهة كما نتخيل «شهرزاد» فإن السمات الأسلوبية التى يلاحظها الباحث تعزز بالفعل عملية الإلقاء الشفى للراوى، ذلك أنه يستعين بوسائل أسلوبية تقربنا من فكرة الإلقاء الشفوى، بالقدر الذى تبعدنا فيه عن الكتابة التحريرية. ومن هذه السمات

٨) نقصد ما يمكن أن يخلف العلم ويحل محله مثل أسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وقد ورد هنا المصطلح عند الفارابى (كتاب الألفاظ المستعملة فى المنطق ص٤٤).

٩) راجع رواية «ملحمة الحرافيش. لنجيب محفوظ.

١٠) راجع القصة العربية القديمة/ محمد مفيد الشوباشى.

الأسلوبية قصار الجمل الواصفة فضلا عن الإسهاب الوصفى لتعزيز جزئيات الموصوف فى مدى تخيل المتلقى لإعطائه فرصة المتابعة السمعية. ويساعد على ذلك أن اللغة العربية تبيح تعدد الإضافات على الرغم من أن هذا السلوك اللفظى قد يمتنع واقعيا على الناطق العربى، لموانع نفسية خارجية متعلقة بالذاكرة والانتباه.

ووجود الحوار سمة أسلوبية أخرى تعين الراوى على التجسيد والتمثيل لاسيما وأن الراوى يعتمد على حدث - كان - وهذا الكون المطلق أو «السور الزمانى» - كما أطلق عليها مناطقة العرب - يعطى للمتلقى حرية التخييل، فيستحضر المتحاورين بالصورة التى يرتضيها ليستمع ويستمتع بحوارهما، فيزداد انفعالا وتعلقا بالحدث الحكائى المروى.

ويعتمد الراوى على السجع كحلية لفظية يجذب بإيقاعه أذن السامع. أما الاستطرادات فقد عكست - أحيانا - توقا إلى الحرية، لاسيما عندما مثلت الاستطرادات انفلاتا من واقع رتيب وقاس.

ومما يعزز ارتباط السمات الأسلوبية بالإلقاء الشفوى فى الليالى أن أقرب الأعمال تأثرا وتمثلا لأسلوب حكايات الليالى هى رواية «أحلام شهرزاد» لطه حسين، الذى هيأته الظروف للإملاء الشفوى، فشعر بالوجود الضاغط للمتلقى لتقمصته سمات أسلوبية مماثلة لما وجدنا فى «الليالى» ومن ذلك اعتماده على قصار الجمل المسجوعة فى الوصف قال فى وصف البحر (... يثور ويمور، ويهيج ويموج، ويرسل فى الفضاء أصواتا متكررة كأنما تتمزق عنها أمواجه

تمزقا ..)(١١) أو يعتمد على تقسيمات جملية متساوية متوازية، فقال عن شهريار (وإذا هو يفتح صدره للنسيم العذب، وعينه للضوء المشرق، وسمعه للأصوات التى يتغنى بها الفضاء العريض، وإذا هو ينسى نفسه ..)(١٢).

ولقد اضطرته التتابعات الجملية إلى الاستطراد تماما كما نجد فى الليالى، فضلا عن أن «طه حسين» كتب هذه الرواية ليبرقع بها وجه النقد السياسى - على حد تعبير سهير القلماوى(١٣) -، فكان مغرضا، تماما كما كانت «شهرزاد» مغرضة، ومع الفارق بينهما فى الدوافع إلا أنهما التقيا على الحاكم، ومن ثم فالنصائح والحكم التى رددتها وتعمدتها شهرزاد، نجد مثيلا لها عند طه حسين فهو القائل فى روايته «أحلام شهرزاد»: (أكاد أعتقد أن الشعوب إنما خلقت ليرهقها الملوك والزعماء بالحرب والسلم جميعا)، وقال (وعرفت أن الحق لا يبلغ من المرارة فى نفس أحد ما يبلغه فى نفوس الملوك وعرفت أن النصح لا يثقل على أحد كما يثقل عليهم)(١٤).

وإن كان طه حسين قد حرص على استلهام الليالى ومفرداتها، فإن عاهته واعتماده على الإلقاء الشفوى قد عزز المشابهة الأسلوبية بين العملين، اللهم إلا انفراد أسلوب طه حسين بحسن اختيار مفرداته من العربية الفصحى المطواعة لأدائه الأسلوبى السلس فى أرابيسك تصويرى كالذى وجدناه فى الليالى وهو يمتاز بالطواعية والمرونة، لا بالقهر والتكلف، وإن كان أسلوب القص فى حكايات الليالى أقل مستوى من أسلوب طه حسين.

١١) أحلام شهرزاد/ طه حسين/ ص٨٦.
١٢) السابق
١٣) راجع - ذكرى طه حسين/ د. سهير القلماوى/ سلسلة اقرأ.
١٤) مالك الحزين/ ص١٤٦ - ١٤٧.

وفى رواية أصلان «مالك الحزين» نقترب من أسلوب الليالى قربا كبيرا من حيث «شعبية الألفاظ» إن صح التعبير -، وهى رواية تختلف مستواياتها الأسلوبية فالبداية غير الوسط وتختلف عنهما تماما النهاية.

البداية الأفقية عمدت إلى تسطيح عمق الرواية واستعان الراوى بالإسراف الوصفى قبل أن يهيكل الموقف بأبعاده التى سيتحرك عليها، مما مثل صعوبة على المتلقى الذى ما أن يستمر فى القراءة حتى يألف التلكؤ الوصفى، والرتابة التى تعنى عدم الاحتفاء بجمالية المكان على الرغم من حبه له، وتعاطفه معه.

إن الدماء الحارة بالموقف تمر بعقلانية واعية لتصب فى شعاب كاتبها فيقدمها بسخرية لاذعة، فبعد معركة «امبابة» يقول - «الراوى» - يوسف النجار وهو يرى جرحه : (.. نظر إلى الشاطئ الآخر الذى أكلته جسور الملح لتقام الكازينوهات والملاهى، وزمع وجهه إلى أوناش الحديد العملاقة التى تطل عليه من سقف الدنيا، وتحاصره أيديها الطويلة الممدودة فى قلب الليل وعيونها الحمراء، وتمنى أن يكتب كل شئ، يكتب كتابا عن النهر والأولاد والغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فاترينات العرض ... وإعلانات البضائع والأقلام ...

امبابة أيتها السيدة الحزينة الفاجرة

أنت سكرانة

كلا، أنت مجروح.

وراح ينحدر بجسده على قاذورات الشاطئ الطرية ويشم رائحتها العطنة التى امتزجت برائحة الأمطار النقية ... واقترب يوسف من الماء أراد أن يغسل جرحه.

أغسل[١٥].

ونلاحظ أن لزمات العصر (المسلح/ الكازينوهات/ الملاهى/ أوناش/ فاترينات/ إعلانا البضائع والأفلام ..) يقدمها ممزوجة بمشاعر وأحساسيس المجروح بعد الانتفاضة الشعبية فى مصر، تماما كما سخرت الليالى ألفاظ (الشبابيك الصحن/ الدادة / اللازورد/ الخولى/ القدر/ الصحفة/ الطشت ..) لخدمة حكايات الليالى وربما كانت هذه الألفاظ قد وثقت وشائج الصلة بين الحكايات والقراء من عامة الشعب.

وقد كان تدفق التداعى، وتداخل التداعيات في حلمة ليلة الشتاء للراوى . يوسف النجار، قد أربك القارئ فى البداية، ولكن ما أن نتقدم فى قراءة الرواية حتى يلجأ «أصلان» إلى محاكاة التداعى بأسلوب يعوض المتلقى هذه التداخلات ذلك الوصف المقطر من عقلانية يقظة فى منتصف الرواية، حيث الإضاءة ساطعة عندما يصف المستحمة (وهى ترفع الثوب الخفيف. تلمه بين فخذيها وتضمهما جيدا وهى تنحنى أمامك على وجه الماء، ويبدأ جسدها يتجاوب مع حركة ذراعيها العاريتين وهي تغسل الأطباق ... ويبدو صدرها الحار عريانا ... ثم تميل إلى النهر وتغتسل. تمسح بالماء على فخذيها وذراعيها ووجهها ... وتخرج من النهر ... وتصعد الدرجات الحجرية وقد التصق الجلباب بجسدها المبلول وبين ملامحه ثقيلة، يقطر منها الماء)[١٦].

إن طرح هذه الصورة بهذه التفاصيل، وهذه الإضاءة تحتاج إلى أكثر من مجرد الطرح العقلانى لتتضح الرؤى والنزعات المبرقعة بغلالات مظهرية، إن

١٥) راجع «أحلام شهرزاد» لطه حسين ص٥٢ و ٥٤.
١٦) مالك الحزين / لإبراهيم أصلان - ص١٢٨/٢٢٨.

التداعى هنا فى حاجة إلى ظلال، لا لإظهار شهوة مكبوتة فقط، ولكن للكشف عن إحباطات محرقة يمكن أن تخلق الجمل وتركب لها الكلمات الموحية.

والراوى فى الصورة السابقة تجاهل بعدين بفعل الليالى ولرغبته فى مشاكلة وصفه لملامح الإغراء الأنثوى وبخاصة فى الليالى حيث تكثر المستحمات ...، أما عن البعدين الذين تجاهلهما فهما: البعد الزمانى ممثلا فى فعل التذكر، والبعد الثانى هو البعد المكانى حيث إن الواصف فى الشط المقابل وعلى الرغم من هذين البعدين وقف مع دقائق الصورة حتى تابع قطرات الماء المتساقطة ..!؟.

لقد وضع «أصلان» روح الليالى بأسلوبه الشعبى البسيط المعبر، وبصورة الحياتية المسجلة للعجيب والمدهش فى الحياة الاعتيادية بكل معاناتها وإحباطاتها.

لقد استطاع أن يحول بأسلوبه المرن أعمق الخصوصيات إلى أفعال. وجعل من الاقتضاب - وهو قليل - عمقا، ومن الإطالة اعتدالا بصور مسرفة فى التفاصيل ومسرفة فى ألفاظها الشعبية التى حملها عبق المكان، ووثق بها زمانية الأحداث فى «معركة رأس العجل» فى امبابة وما افتقرنا إليه من عمق فى تحليل شخوصه عوضه بنشاط ذهنى واصف فى أسلوب امتاز بدقة متناهية.

وفى نهاية الرواية يتخلى الراوى عن شعبية الأداء الأسلوبى، ويرتفع بأسلوبه الواصف ارتفاعا مفاجئا يمثل نشازا فى معزوفة شعبية كانت تنطق بلسان حالها. اختلف الأداء الأسلوبى(١٧) فرق ولجأ الترميز إلى المجاز

١٧) سبق أن أشار د. عبدالحميد إبراهيم إلى هذه الملاحظة فى مقالته عن الرواية، راجع كتابه «مقالات فى النقد الأدبى». جـ٤.

والاستعارة بعد أن كان يكتفى بالتشبيه البسيط (كانت الأوراق المبتلة تضفى على الهواء بريقا خفيفا رصاصى اللون. وهناك كانت نافذة مفتوحة، نافذة معلقة، يطل منها هيكل إنسانى وحيد، له خلفية ثابتة من النور، وإطار من الليل)(١٨). ويمثل هذا الأداء الصياغى فى نهاية الرواية حول الرواية إلى أسلوب بدلا من كونها سلوكا فتغير مذاقها.

وإذا كانت رواية «مالك الحزين» هى أقرب الأعمال أسلوبيا من الليالى لشعبية ألفاظها المدعمة بلزمات العصر، فاكتسبت شكلا أصيلا، وعبقا حديثا يزكم الأنوف بالإحباطات التى صورتها فى الأماكن الشعبية القاهرية، فإن رواية «ثالثية سبيل الشخص» «لعبده جبير» كادت تقدم المزيج الأسلوبى المنصهر ـ الذى بحث عنه ـ، لولا أن صاحبها آثر البحث عن شكل روائى جديد، فقدم روايته فى ثلاث دفقات شعورية متتالية مما انعكس بأثر مباشر على هذا الأسلوب المنصهر فقلل المشابهة؛ لأن الأسلوب تشكل تبعا للقالب الفنى المستحدث لهذه الرواية.

ومن ثم وجدنا فى أسلوب الرواية التطابق والتلاعب معا، لأن الأول دون الثانى مجرد تسلية ومحاكاة، والثانى دون الأول أشبه بالفن التجريدى، ولذلك عمل الأول جاهدا على تحقيق طرفى المعادلة الصياغية التطابق والتلاعب تبعا للشكل الفنى المؤدى. حتى أن طول الوصف وبسط الحركة ليوازى حركة الراوى علي العجلة، ثم ما أن يتعمق الاوى الأماكن الشعبية القاهرية، ويحولها مترجلا حتى يهدأ الإيقاع السردى تبعا للترجل، وكأن الراوى قد حرص على وحدة الإيقاع والتناغم الحركى والأسلوبى فى الرواية.

١٨ مالك الحزين/ ص١٤٨.

وفى فصل «الحجرة» فى الزنزانة يركز الراوى فى تدافعاته السردية، فهو لا يتحرك، وإنما يصف ويفرع وصفه، وينتقل بيسر وسهولة بالغة من الحلم إلى الواقع والعكس، وهو في وصفه يحاكى الليالى (فى السرد والسهولة والتركيب العادى)(١٩)، وتأتى ألفاظه المتداولة فتزيد حدة المشابهة مع الليالى، فى أسلوب متدفق (.. فإذا بخالتى زكية جالسة أمامى ومتطلعة دون أن تقول شيئا ... وزوجتى فاطمة ترمش بعين بيضاء وتحرك ساقيها المنتوفتين وقد ارتدت خلخال عرسها القصى وذبحت ديك الفروج الذى كان تحت السرير فى قفصه وأعدت المرق بالجبهان ... والولد قاسم والبنت رقية لا يعرفان بل ينظران وأنا أخذتنى رجفة عليهما والرضيع يحرك قدميه فى الهدوم المبلولة ..)(٢٠).

ونلاحظ عدم استخدامه لعلامات الترقيم، وكيف يمكن لعلامات الترقيم أن تتدخل وسط دفقة شعورية كاملة الاستدارة. وتحولت المادة الروائية بهذا التدفق إلى حواش ومحض وصف، وكأن الوصف مقصود لذاته، وسعى بألفاظه الشعبية والعامية إلى توثيق صلة واقعية دونما تأثير استعارى. بل إن ألفاظه البسيطة على الرغم من إيحاءاتها المشعة بالمعانى إلا أن الكاتب يبدو أنه حرص على عدم الإكثار من الصور البيانية حتى تختنق أفكاره.

والشفرة الدافعة لبداية الرحلة فى هذه الرواية هى (نحن قادمون(٢١)) وهى جملة إسمية تعكس الثقة واليقين فى القدوم الآتى، ولعل الصياغة بالجملة

---

١٩) مقالات فى النقد الأدبى جـ٤.

٢٠) ثلاثية سبيل الشخص / ص٦١.

٢١ وفق الكاتب فى اختيار «الشفرة» جملة إسمية، لأن الإسمية تترجم معنى الثبوت واليقين، بينما الفعلية تقبض ذلك، قال الله - سبحانه وتعالى - فى وصف المنافقين: (وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا. وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون).

الإسمية - على مستوى الدلالة - هى التى حسمت البطل لتبليغ الرسالة، فانطلق ممتطيا عجلته معلنا التحدى للبحث عن هوية فى بناء روائى غير تقليدى، فتضيع المهمة الأولى فى تفكير سطحى، بينما تبقى المهمة الثلية راصدة للسلوكيات الاجتماعية معززة بأسلوب شعبى ولزمات عصرية متداولة.

ويأتى الحوار ضمنيا - إن صح التعبير - تحت سطوة الراوى بضمير المتكلم وهو حوار مقتضب، فهذا البطل يتحدث إلى زوجته (... ودخلت معى الحمام وسألتنى وأنا أخلع ملابسى عما جرى فقلت لها ما جرى شئ ولكننى ذهبت لزيارة الذين لابد من زيارتهم فقالت ولماذا أراك مهموما فقلت لأننى وجدت الذين زرتهم مهمومين فقالت من هم فقلت إننى ذهبت إلى ذلك الرجل العطار الذى كان قد أعطانى دواء شافيا فإذا به هو نفسه مريض...)(٢٢).

ولعل هذه الرواية التى كتبت لتقرأ قد اختلفت فى دقائق التركيب الأسلوبى عن الليالى التى رويت لتسمع، ومن ثم أطال صاحبنا فى الرواية جملة إطالة قد لا تفهم إلا بالقراءة لا بالسماع، وعلى النقيض من ذلك وجدنا الليالى المعتنية بقصار الجمل المسجوعة. ويبدو أن تعمد الكاتب البحث عن شكل روائى جديد هو الذى دفعه لهذه الصياغة الأسلوبية المتدافعة دونما انقطاع، وعلى الرغم من أن الاوى امتاح كلماته من أعماق ذاته، ورصد نغماتها من وقع انفعاله بما يكتب وعلي الرغم من نجاحه فى الالتصاق بواقعه وترجمة ذلك أسلوبيا فى تراكيبه الجملية ومفرداته اللغوية، إلا أن المسافة بينه وبين الليالى قد تباعدت مع سبق الإصرار من الراوى الروائى بفعل البحث عن شكل روائى جديد، فاضطر إلى استعارة ما يناسبه أسلوبيا.

٢٢) ثلاثية سبيل الشخص/ ص٦٩.

أما عن روايتى «نجيب محفوظ»: ملحمة الحرافيش» وليالى ألف ليلة» فهما أقل الأعمال تأثرا بأسلوب الليالى، ويبدو أن «نجيب محفوظ» قد حرص على استعارة البناء الفنى والمسميات والأعلام فى «ليالى ألف ليلة»، ولكن الأسلوب عامة هو أسلوب «نجيب محفوظ» الذى يبدو بسيطا لأنه - كما يقولون - السهل الممتنع، وسمة التشابه الأساسية فى العملين هى مسرحة الأحداث، حيث نلاحظ حرص «نجيب محفوظ» على تجسيد وتجسيم الحدث الروائى بحوار، وهو حوار إما أن يكون «سايكودرامى» يعتنى برصد المتغيرات النسيكولوجية فى رصده للحوار، أو هو حوار يجمع (أنا وأنت وهو) فى أسلوب مباشر، وحوارات نجيب فى روايته تمثل الهيكل الأساسى للبناء الروائى، حتى أن تقسيماته فى فصوله وأجزاء فصوله غالبا ما يصدرها بفقرة، ثم يستعرض الأحداث حواريا، حتى تبدو الفقرات المتصدرة لجزئيات الفصل وكأنها وسيلة لربط الأحداث، وممهدة لعرض الحوار.

والحوار المتضمن كان سمة أساسية فى الليالى، إلا أن الحوار هنا عند «نجيب محفوظ» يمثل صلب السرد وكأننا أمام «مسرواية»(٢٣).

و «نجيب محفوظ» غير معنى بالحلى اللفظية كالسجع - وإن وجد -(٢٤) وكانت عنايته ببساطة الأداء الأسلوبى الرائق غير المتكلف، والمعبر بقوة عن الأبعاد النفسية لشخوصه .. .

وإذا أردنا التخصيص فلنقل إن «ليالى ألف ليلة» قد تغذت أسلوبيا

٢٣) راجع روايتى «ليالى ألف ليلة وملحمة الحرافيش» ستلاحظ أن نسبة الحوار فى العرض الروائى لا تقل عن ٧٠٪، وكأنها رغبة ملحة فى إكساب أحداثه حيوية وحياة فى عين القارئ.

٢٤) راجع ص٢٦٤-٢٦٣ - مثلا - ملحمة الحرافيش.

بأسماء أماكن وأعلام من الليالى مما أضفى على الأحداث أبخرة الليالى وعبقها (عجز الحلاق - شهرزاد - شهريار - دينارزادا - عبدالله البرى - عبدالله البحرى - سخربوط - زرمباحة - فاضل صنعان - سليمان الزينى ...) إلا أنها ليال حديثة تستقر أكثر أحداثها فى المقهى - المكان المفضل لأحداث روايات محفوظ - فمقهى الأمراء أصبح المحور المكانى الذى يتفرع منه الأحداث لتعود وتصب فيه.

أما فى رواية «ملحمة الحرافيش» فنجد تشابها أسلوبيا متمثلا فى الاستشهاد بالشعر والغناء الذى كثر كثرة واضحة فى الليالى، ولكنه كان قليلا عند «نجيب محفوظ»، بل وجاء مبهما غالبا، لتمثل قدراته الإيحائية على منح القارئ قدرة تضمينية بعيدة الدلالة للأثر النصى، وكأنها مساحات سردية متروكة عن قصد، ليتمها القارئ بخياله، وليعبر بها عن حالة الوصل الروحانية التى يصعب التعبير عنها فى كلمات مقيدة الدلالة. فهذا «سماحة» الذى نام النهار وسهر الليل فى ساحة التكية يترنم بهذا الإنشاد:

(هر آنكه جانب أهل خدا نكهدرد
خداش درهمه حال ازبلانكة دارد) (٢٥)

وإذا كانت هناك بساطة فى الأداء الأسلوبى، فلا يستطيع الباحث أن يحيل ذلك إلى تأثر بالليالى، لأن هذه السمة تميز أكثر روايات «نجيب محفوظ». ومن ثم نستطيع القول بأن «نجيب محفوظ» قد أفاد من الليالى فى التركيب الفنى أو الخيال أو سمة الراوى، إلا أن أبطاله من حيث الصياغة الأسلوبية كانوا مصريين تنكروا فى ثياب الليالى فى رواية (ليالى ألف ليلة)

٢٥) ملحمة الحرافيش/ ص٣١٨.

بسميات مستعارة، أما شخوصه فى رواية «ملحمة الحرافيش» فأنطقهم بلغة مصرية - إن صح التعبير - خالصة، فأخلصوا الانتماء إلى الحارة والفتونة، ومن ثم كان من الطبعى أن يفرض هذا الفرض الواقعى من خيالات رومانسية الأداء فى الليالى.

وجاءت رواية «الحوات والقصر» للطاهر وطار بعيدة عن التأثر الأسلوبى بالليالى على الرغم من بنائها ومضمونها الذى يكاد يمثل حكاية من حكايات الليالى، إلا أن الأسلوب ابتعد عن العامية والشعبية وإن كان لم يوغل فى الفصحى، وعمد إلى الحوارات المطولة كنجيب محفوظ، فقدم أحداث روائية مسوحرة، وإن كان الباحث يلاحظ توغله الزسلطورى، لا سيما فى سيطرة الرقم « ٧ » عليه سيطرة بالغة، فالمدن سبع، و (الرد على العدو لا يكون إلا بأسلوب العدد مضاعفا سبع مرات)[٢٦]، (والأعداء الذين لهم سبع وسبعون صفة، وينطقون بسبع وسبعين لغة)[٢٧]، والجوارى اللاتى قدنه لصاحب الجلالة سبع[٢٨]، وحكيم القرية السابعة يقول للحوات (يتعاون يا على الحوان على هذا العمل سبعة أنبياء، وسبعة رسل وسبعة مخترعين وسبعة حكماء ...)[٢٩].

وعلى الرغم من التأثير الملحوظ لأسلوب الليالى فى بعض الروايات العربية المعاصرة التى استلهمت أو وظفت «الليالى»، إلا أننا مازلنا فى حاجة إلى الأسلوب المنصهر الذى يجمع التراث بأساطيرة وتاريخة والتصوف والحب

٢٦) الحوات والقصر/ ص١٢٢.

٢٧) السابق/ ص٧.

٢٨) السابق/ ص١٣٤.

٢٩) السابق/ ص.٦.

والله والملائكة والجن مدلولات ذات رصيد حضارى أصيل)(٣٠).

النص ناشئ عن اللغة، والقضية تتصل بخاصية النص التى تتصل بدورها بخاصية اللغة. وخاصية اللغة تتصل بأسلوب الروائى، لأن الصياغة جزء من ذاته، فالتموجات الصوتية التعبيرية، تعكس زخما نفسيا، هو رصيد معاناة واقعية. أو تعكس صفاء نفسيا هو رصيد آمال رومانسية. وهذه التموجات الصوتية ينبغى أن تستمد جمالها من أعماق الذات المبدعة. هذه الذات آلتى تترجم القدرة على اللعب بأوتار اللغة وألفاظها، لاستنبات صياغات خاصة.

ومالاحظه الباحث أن حجم التأثير الصياغى لليالى أصبح محدودا بالفعل وحتى المشابهات الأسلوبية جاءت ممزوجة ببعد ذاتى حفظ للعمل الروائى المعاصر شخصيته وإن سار فى فلك الليالى. وإذا كانت الليالى قد وهبت للروائيين الجرأة على تصوير الحياة الطبيعية ببساطتها وزخمها، إلا أن الصياغة الروائية المعاصرة أفادت من النسق الصياغى رفادة محدودة، ربما لتواضع أسلوب الليالى، وربما لأن المغالاة فى الإفادة والتقليد تبعد الروائى عن لزمات عصرنا الحديث فنشعر بشذوذ الأداء الصياغى.

والمسافة البعيدة بين لغة الليالى، ولغة الروايات المعاصرة المتأثرة بالليالى تتحدد بالتأثير التبعيدى من خلال طبيعة اللغة، والأسباب الاستدعائية وطريقة البثية الفنية .. وهذا المنظور هو الذى حدد لنا الفارق بين اللغتين بل والخيالين فى (الليالى = والروايات المعاصرة).

إن الفارق بين اللغتين - فى تقديرى - هو الفارق بين الليل فى «الليالى»،

(٣٠) مقالات فى النقد الأدبى/ د. عبدالحميد إبراهيم/ جـ٤/ ص٧.

والنهار فى الروايات المعاصرة. الليل فيه روح، والنهار نفس وثابة. الليل حالة حلم وذاكرة (إنه كل ما ينسج فينا دون أن ندرى)، والنهار حالة وعى ومعاناة، إنه كل ما يحدث لنا على الرغم منها .. . إن الفارق بين «الليالى»، والروايات المعاصرة، هو الفارق بين رؤيا رومانسية، ورؤية واقعية، إنه الفارق بين الإلقاء الشفوى، وبين التسجيل التحريرى، لأن خاصية الأداء الصياغى خاصية طبيعية تعبر عن صاحبها، وتترجم رؤية ذاتية منفردة، ومن ثم كانت اللغة الروائية صوت الصوت ـ كما يقولون ـ .

إن ليل الليالى يضفى على الألفاظ نعومة فتتباسط، ويغسل الليل مادة الحكى بسائل الأسلوب ليصفى من شوائبه، ويخلص لإشعاع دلالى يمكنه من السباحة فى عوالم بعيدة عنا وقريبة منا معا.

وإن نهار الروايات المعاصرة يسربل الألفاظ بعلاقة تحتية ترصد المعاناة والألم، وتصور اضطهاد البطل المهزوم فى علاقة صادقة وصريحة بين المعنى ولغة المعنى، كما نلاحظ عند «كافكا» الذى يصور تنفيذ الحكم فى «ك» أثناء المحاكمة فيصر على لفظ «كالكلب» كأنه يريد بهذه الكلمة أن يعيش عارة بعد مماته، بعد محاكمة صورية[٣١].

(إن توسع الوقائع السياسية والاجتماعية، ودخولها ميدان الوعى الأدبى .. أنتج لغة نضالية تشبه اللغة المهنية فى حضورها).

إن الفارق بين أسلوب «الليالى» وأسلوب الروايات المعاصرة هو الفارق بين الوظيفة الانفعالية للغة فى الإلقاء الشفوى لحكايات الليالى، وبين الوظيفة

٣١) راجع العنوانات الساخرة لإبراهيم أصلان فى «مالك الحزين» مثل (معركة رأس العجل .. / رجوع الشيخ إلى عصاه ...).

الإدراكية والمرجعية فى الأداء التحريرى للروايات المعاصرة.

ولكل هذه الفروق لم نجد فى روايتنا المعاصرة امتدادا طبيعيا لأسلوب الليالى على الرغم من المشابهات الجزئية التى أشرنا إليها، وكانت المحاولة الوحيدة التى اقتربت بجرأة هى رواية «مالك الحزين»، إلا أن صاحبها أجهض المحاولة لقصور فنى صياغى فى أولها، ورغبة فى التفلسف فى نهايتها .. ومن ثم ظلت - حتى الآن - غائبة عن الروائيين تلك (اللحظة التى تسقط فيها النفس لمعانها على ظلمات الروح، فيغزوها النهار شيئا فشيئا ويبددها لكى ينتشل الكائن إلى النور)[٣٢] فى رواية نجد فيها الأسلوب قواما مصهورا فى مزيج يجمع جماليات اللغة فى «الليالى» وجماليات اللغة فى «الروايات المعاصرة» فى امتداد طبيعى يصل الحاضر بمعطيات الماضى[٣٣].

ولعل قلة التأثير الأسلوبى لليالى على الروايات المعاصرة تعود - فى اعتقادى - إلى خصوصية كل تجربة روائية، وخصوصية أسلوب الروائى، ثم الشكل الفنى المتجدد لهذه الروايات والتى ربما لم تتطلب توظيفا أو استلهاما كاملا كتلك المحاولة التى وجدناها فى «ثلاثية سبيل الشخص» لعبده جبير.

ويبدو أن استبطان فاعليات الليالى كان بدافع حب لحكاياتها، قبل أن يكون نفعا بتفصيلاتها ومعطياتها، ومن ثم ظهرت ذاتية الاستلهام والتوظيف التراثى فى الصياغة الأسلوبية على هذا النحو الذى عرضنا له.

---

٣٢) السابق/ ص٨٤.

٣٣) أود الإشارة إلى أن ادوار الخراط فى روايته «ترابها زعفران» قد قدم نموذجا مثاليا وجديرا بالاحتذاء وهو يصف «شهرزاد العصرية» ولكنه نموذج لم يتعد أربع صفحات. راجع رواية إدوار الخراط لتقف على هذا النموذج الجيد.

الخيـــال

يعمل الروائى على توصيل ذاته المنفعلة إلى المتلقى، وذلك من خلال صوره وأفكاره وخيالاته الحسية بخاصة. ومن ثم فصياغة هذه المعطيات مرتبطة بكيفية إدراك الروائى لتجربته، وهذا الإدراك يمثل بداية المحاكاة، وهى محاكاة قائمة على الفعل التخيلى الذى يجسم رد فعل المعطيات الواقعية على مخيلة الروائى.

إذن فالمخيلة قوة إدراكية تعيد ترتيب المعطيات، وتؤلف بينها فى علاقات جديدة ذات انفعال مكثف. وترتيب المدركات الحسية عملية معقدة بفعل التخييل؛ لأن المحسوسات قد تصل بفعل التخييل إلى درجة تجريدية، ولأن الروائى المتخيل لشئ مادى (قوام مادته الروائية) يستدعى إلى مخيلته الصور التى اخترناها من واقعه المعرفى مزودة بالتأثير التبعيدى لحاستى الإبصار والسماع، ولا سيما عندما تستحيل الصور إلى مواقف دافعة للمسيرة الروائية.

وقد تغتنى المحسوسات بالصور الجمالية والواقعية بفعل التخييل أيضا، وقد يحرص بعض الروائيين على تقديم نصوصهم الروائية فى محاورة مجدولة مع الواقع، فيحرص - فى هذه الحالة - على حشد صور واقعية تحجم التخييل، وتقربه من التحليل - كما نجد فى الرويات المعاصرة التى بين أيدينا فى هذا البحث - فيؤدى الخيال فى هذه الحالة وظيفة مزدوجة قوامها السياق الفنى الجمالى والبعد الرامز للرواية.

والاقتراب من التحليل درجة قصوى من التخييل؛ لأن الإنسان الذكى

الماهر مليىء بالخيال، والإنسان ذو الخيال الواسع محلل[١]؛ لأن التحليل درجة تلى درجة خيال ناجح وتام يعتمد على التراسل والتجسيم فى صور حركية ذات ألوان وظلال بل وأصوات ورائحة، وهذا يؤدى بدوره إلى قوة المشابهة مع الواقع (وإمكانية الحدوث - هنا - تضعف سبيل المعارضة العقلية)[٢]، وتأتى روايات نجيب محفوظ مثالا عمليا إبداعيا لهذا التنظير، وبالتحديد فى روايتيه المتصلتين بموضوع هذا البحث (ملحمة الحرافيش/ ليالى ألف ليلة) - فضلاً عن الثلاثية فهو معنى بتخليق صور واقعية تبلغ من دقتها وروعتها حد التصديق والمعايشة لدى القارئ.

وإذا كان للتخييل كل هذه الأهمية، فإن مهمة الراوى والرواية تبدأ من عنده، ولابد لهذا التخييل من وسيلة إنجاح أساسية هى اللغة، والتى هى للتخييل بمثابة الألوان للرسام، ومن ثم وجب على الروائى أن يقيم تناسبا مقصودا بين الصورة المتخيلة والمعنى المراد، ومن ثم بين المعنى واللفظ لأن (التناسب قرين اللذة، ولأن اللذة هى إدراك المتلائم، والأثر الناجم عن وقع المتجانس فى النفس)[٣]، ولذلك كانت اللغة أهم مادة لترجمة التخييل، وقد عبر «على بن عبدالعزيز» فى كتابه الوساطة عن ذلك فقال: (الكلام أصوات كلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار)[٤]، وقال ابن سنان الخفاجى (إن

---

١) راجع كتاب فى النقد الأدبى للدكتور شوقى ضيف ص.١٨ وما بعدها.

٢) مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى/ د. جابر عصفور/ ص٣١٣.

٣) منهاج البلغاء/ حازم القرطاجنى/ ص١١٧.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة/ دار الكتب الشرقية / تونس ١٩٦٦).

٤) الوساطة بين المتنبى وخصومه/ لعلي بن عبدالعزيز الجرجانى/ تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى/ مطبعة الحلبى البابى/ القاهرة ١٩٦٦.

الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر)(٥).

والصياغة اللغوية الجيدة هى التى تساعد على استحضار الصورة المتخيلة بهيئة حسية وشعورية معا، وذلك وفق تعادلية فنية بين المجازى والحقيقى، هذه التعادلية تمنح الصورة الروائية دالا مطابقا فتعطى المعنى بمقدار البناء الفنى للرواية، والمهارة اللغوية للروائى تتسع لتجسيد التجربة، ولتحميلها برموز تراثية وواقعية معا.

وإدراك الخيال وإنجاحه، لا يتوقف عند حدود المبدع أو لغة الروائى وإنما يمتد إلى المتلقى أو القارئ، الذى يمكنه أن يصبغ الصور بالألوان، فيكسبها حياة وحيوية، وانفعاله يعزز عمق التخييل، مما يطوع له الرؤيا وفق سياقات فنية معلوقة.

وإذا وقفنا سريعا مع الخيال فى الليالى، فإننا نجول بحذر بالغ، لأنه أعمق وأبعد من أن ننظر إليه سريعا، فهو خيال مركب صعد إلى السماء وسكن الأرض والقفار والأنهار، وعاش فى عمق البحار والمحيطات مع الإنس والجان حتى أصبح كل منهما امتدادا للآخر.

ويمكننا أن نلاحظ أن الموضوعات المختلفة لليالى (الحب/ الجريمة/ السفر/ الخرافة/ الوعظ..) قد اخترقها راوى الليالى، وشكل رؤاها جميعا بدرجات يمكن تصنيعها على النحو الآتى:

---

(٥) سر الفصاحة/ لابن سنان الخفاجى/ ص٥٤/ تحقيق عبدالمتعال الصعيدى/ مكتبة صبيح القاهرة سنة ١٩٦٩.

- الخيال المكانى: وهو خيال أكثره مجلوب ودخيل حيث يعتنى بوصف البلاد البعيدة، كالبلاد والأماكن التى رادها السندباد، أو خيال يصف البحا والمحيطات فى عوالم أقرب إلى الفنتازى، وسبقت الليالى إلى رسم يوتوبيا كاملة عندما عرضت لممالك البحار وعاداتهم وتقاليدهم كما تصورها حكاية عبدالله البرى وعبدالله البحرى - مثلا -.

- الخيال الذرائعى: وهو خيال يستعين بوسائل وأدوات ذات طبيعة سحرية مثل: طاقية الإخفاء/ البساط السحرى/ الفرس الأبنوس/ تفاحة الشفاء .. وهذا النوع يكاد يسيطر سيطرة غالبة على حكايات الليالى لا سيما فى حكاية الأمير أحمد، والحجر الدورانى فى حكاية على باب، وتداخل الجان مع الإنسان بقدراته المتميزة.

- الخيال المورفولوجى: ونقصد به ذلك التشكيل النباتى الكثيف والمتداخل فى الوصف والحكايات، وهو بناء - كما أشرنا - يعكس قدرة مركبة على التخييل حيث إن الصورة تبدو كلية فى الحكاية ثم تتفرع فى جزئيات وحكايات (تفريع نباتى) حتى إذا انبهر القارئ ونسى فروعه التى تنقل داخلها، يعيده الروائى بيده السحرية (الحبكة) ليلتئم الجزئى فى النسق الكلى.

ولابد للباحث أن يشير هنا إلى أن الصورة الروائية تختلف أساسا عن الصورة الشعرية، لأن كلا منهما يسير سيرا عكسيا بالنسبة للآخر، ففى الشعر نجد الصور الجزئية تكون بدورها صورة كلية. أما الصورة الروائية - كما نلاحظ تطبيقيا على حكايات الليالى ومن ثم الروايات المعاصرة - فهى كلية ثم تتفرع إلى جزئيات.

ولعل اعتماد الشعر على الصور الجزئية، فضلا عن تحجيمها عند النقاد العرب القدامى هو الذى دعا المستشرقين والدارسين مثل «شلدون» أن ينكروا علي العرب معرفتهم بالخيال التركيبى(٦). فهذا حازم القرطاجنى ينظر إلى (تحرر الشاعر فى تعامله مع مادته، وكيفية تشكيله لها، فانتهى إلى أن العقل قرين الاتزان، والحركة التخيلية للشاعر لا تفارق هذا الاتزان .. ولا مجال فيها للوثبات اللافتة، ولا للخروج على المعقول)(٧).

ولعل حكايات الليالى فقط كفيلة بتعزيز تمتع العربى بالخيال التركيبى، فضلا عن أن الخيال والمخيلة والتخييل قسمة بين البشر فى كل زمان ومكان فكيف ننفيها عن قوم ونثبتها لآخرين، يقول ابن قتيبة (إن الله لم يقصر العلم والبلاغة على قوم دون قوم، ولا خص به زمانا دون زمان)(٨).

وهناك بعض العوامل الفنية التى عززت عمق التخييل فى الليالى، ومنها الاعتماد علي الطاقة الأسطورية الشعبية التى تساعد الروائى على نسج عمق تنكيرى زائف - إن صح التعبير - حيث يعمل راوى الليالى جاهدا على توافق الواقعى بالأسطورى، ويستعين فى ذلك بالبشر والجان، وغالبا ما يبدأ بداية واقعية طبيعية، ولكن للوصول إلى أهدافه فهو يستعين بعناصر غير قابلة للتصديق بالمقاييس المنطقية الصارمة، ولذلك تقول: شخصيات واقعية بذرائع أسطورية.

والبدء بكون مطلق (بلغنى ..) يوسع قاعدة الخيال، لأن الرواى غير مقيد

٦) شلدون كاتب وناقد أمريكى وله دراسة خاصة عن سبب اختفاء المسرح من الأدب العربى، وناقش آراءه د. جمال شلبى فى رسالته حول الحبكة المسرحية. مخطوطة .
٧) راجع كتاب مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدى/ د. جابر عصفور/ ص. ٣١.
٨) راجع الشعر والشعراء لابن قتيبة.

بإمكانات زمنية محددة تحجم خياله، وإنما ينطلق فى عدمية زمنية تتسع لكل الأحداث بل ولكل الخوارق.

ويعد الزمن المبهم مع الاختلاق المكانى بمثابة القوة الحافظة التى هى أساس لفاعلية التخيل. وإذا كان الزمان والمكان هما ركيزتا العالم العقلانى قد أصبحا قوة حافظة ودافعة لفاعلية التخيل، فمن الطبيعى أن نجد آثار ذلك على المتلقى كما يصفه حازم القرطاجنى الذى يقول: (أشتد ولع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها، وألفت تصديقها)(٩).

وتأتى الشخوص المسطحة فى الليالى وسيلة مساعدة للامتلاء التخيلى الصاعد فى الليالى، حيث إن أكثر أبطال الليالى يحاكون أبطال السير الشعبية الذين تتملكهم قدرة مقدرة لهم سلفا، وهى قدرة ليست امتدادا لقدرات ذاتية، وإنما قدرة انزراعية مؤقتة مملوءة بعبق السحر وأبخرة الجان، ومعمقة بالتخييل المركب على الشخصية المسطحة المؤهلة فنيا لاستيعاب هذه الطاقات الخيالية كلها، ومن ثم طمست الملامح الفردية، واتسمت أكثر الشخوص بأحادية الوجه والاتجاه المقدر لها سلفا من قبل الراوى.

وإذا أضفنا إلى ذلك كله سحر الليل، وانطلاقاته نحو صور رؤيوية سابحة فى السماء أو فى أعماق البحار، أمكننا أن نقدر أن هذه الوسائل كلها حددت حجم الاغتناء التخيلى المحدد لجوهر النمو الكائن فى الليالى.

وقبل أن نتوقف مع الخيال فى الروايات المعاصرة يجدر بنا أن نستعرض

٩) المضمون: وليس النص أورده د. جابر عصفور فى كتابه مفهوم الشعر/ ص٢٤٨.

أهم السمات الخيالية المشتركة بين هذه الروايات، وهي سمات قد تعترف بولائها لخيال الليالى، مع الفارق بين خيال الليالى الحالم بصورة الرؤيوية والطوباوية، وبين خيال الروايات المعاصرة بصورها المرآتية، حيث يخيل لى أن الروائى المعاصر كائن فى عمق المرآة الاجتماعية.

وخيال الروايات المعاصرة محجم بحراسة عقلانية صارمة، لأنه خيال يمتاح مادته من الواقع بل ويسقط عليه رموزه ودلالاته، وكأن «القوة المائزة»[١٠] التى أشار إليها حازم تعود لتتحكم في خيال الروايات المعاصرة، ويأتى الفارق بين خيال الليالى، وخيال الروايات المعاصرة كالفارق بين الأحلام الوردية الليلية والمعاناة النهارية. وعلى الرغم من هذا التباعد فى التصور والصياغة بل والمضمون، إلا أن تأثير خيال الليالى قد امتد على استحياء ليحمل الرواية المعاصرة، ويغنى مضمونها ورؤاها.

ومن هذه السمات العامة التى تغذى جذور الانتماء لخيال الليالى، أننا نجد أكثر هذه الروايات قد اعتمدت كالليالى على الكون المطلق غير المحدد مما أتاح فرصة لانطلاقه خيالية ثرية. نلاحظ ذلك فى (ليالى ألف ليلة لنجيب محفوظ الحوات والقصر للطاهر وطار / أحلام شهرزاد لطه حسين/ القصر والمسحور لسيد قطب ..).

والسمة الثانية تتمثل فى تداخل الحكايات فى بناء مورفولوچى قائم على الخيال ومواز الخيال الليالى، ونلاحظ ذلك فى روايات (ملحمة الحرافيش/ ليالى ألف ليلة/ الحوات والقصر/ ثالثية سبيل الشخص/ مالك الحزين/ أحلام

(١٠) «القوة المائزة» مصطلح ورد عند حازم القرطاجنى، ويعنى به القوة العقلية التى تميز ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب مما لا يلائمه.

شهرزاد...).

أما السمة الأخيرة فهى الاعتماد علي نهايات مفتوحة، وهى دعوة لتخصيب الخيال والتخييل عند المتلقى نفسه، وعلى الرغم من أن هذه النهايات تجوهر كثافة التخييل، إلا أنها ليست امتدادا لنهايات الليالى السعيدة الحالمة على طول الخط، والتى تنتهى بنصرة البطل أو الحق وهزيمة الشر وإقام الزواج ... إلخ.

وشئ من هذه النهايات المفتوحة يشابه الليالى فى فكرة انتصار الخير مثل نهاية رواية «الحوات والقصر» حيث نجح الحوات ورجالات المدن السبع من إسقاط القصر .. وإن تشبعت هذه النهاية بمزيد من الاجتهادات الشعبية الخيالية التى تصور كيف تم إسقاط القصر بقوة خرافية «لعلى الحوات».

ونهاية «ملحمة الحرافيش» تتوج الحاكم العادل الناصر للحرافيش ليعيد سيرة جده «عاشور الناجى» .. وهى نهاية محددة. وفى «ليالى ألف ليلة» يلج «شهريار» طريق التوبة، ويعيد للأذهان قصة الخلق، ويتأكد أن الإنسان لن يكتشف المجهول، ولن يعيش راضيا فى الوقت نفسه.

وفى «أحلام شهرزاد» نلاحظ النهاية الرومانسية حيث يزول قلق الملك «شهريار» الذى تملكه فى بداية الرواية، وذلك بعد سماعه لحديث «فاتنة بنت الملك طهمان» الذى تلقاه - على نحو ما - من «شهرزاد».

وكما نلاحظ فهذه النهايات مزاج للواقع والتوقع، لأن توافق الاختيار قد تناسق مع البعد الزمنى فتوثق بنظام معلوم، ولم ينطلق إلا لخيال محدود بالفعل، على الرغم من تشابه مؤهلات الانطلاق الخيالى التى وجدناها فى

الليالى (الزمن المطلق + تداخل الحكايات)

تأتى رواية «الحوات والقصر» «للطاهر وطار» علي رأس الأعمال المستفيدة بخيال الليالى بتجسيمه وتجسيده وتراسله، وهى مفردات تغنى عن الأرابيسك اللفظى العربى بعطوره البدعية، ويبدو أن الروائى يشعر بدفء الانتماء بعد أن لفحته ريح الشمال الأوربية الباردة، فإذا به مع الدفء يطوع الموروث العربى ممثلا فى «الليالى» ومعطياتها لتغذية الخيال، وهذه العملية بمثابة تنسيق روحى واجتماعى يحقق تواصلا له مذاقه الخاص وسط زحام المعطيات الفرنسية فى الجزائر بخاصة.

وأولى نقاط الالتقاء - إن لم نقل التأثير - البدء بكون مطلق تمهيدا لاستيعاب المعطيات الخيالية الجامحة أحيانا يقول (كانت ليلة ليلاء على جلالته، تعرض فيها لأقصى الأهوال التى يمكن أن يتعرض لها سلطان)(١١) ومع الكون المطلق للماضى جاء باسم نكرة (ليلة) موصوفة بالسواد ليبالغ فى الاتساع، وليمهد لمسرح الأحداث، بل وخوارق الأمور كتلك التى نجدها بصورة مباشرة فى الليالى.

فالصياد «على الحوات» يقرر أن يهدى - جلالته - سمكة بمناسبة نجاته من محاولة الاغتيال، وهنا تبدأ معطيات الليالى حيث ينسج الخيال خيوطه، وتقيم القدرية أو المشيئة إرادتها، فإذا بالوادي يهبه سمكة عجيبة تماثل فى وصفها كائنات البحر الموصوفة فى الليالى. فالسمكة (تزن سبعين رطلا، لم ير أحد مثلها فى الوادى منذ جرى الماء فيه)(١٢)، والحوات لم يحصل على سمكته

(١١) الحوات والقصر/ ص٧.
(١٢) الحوات والقصر/ ص١٥.

بسهولة، وإنما نذر نذرا ولتحقيقه (لم يغادر على الحوات مكانه فى الوادى، هذه ثلاثة أيام وأربع ليالى. كلما قذف بالصنارة فى الماء هتف «أجمل سمكة أصطادها وتكون فى مقام مولاى صاحب الجلالة، أنذرها له احتفالا بنجاته)(١٣). ثم ظهرت السمكة السلطانية (أرسلها الغيب هبة له عن طيب قلبه .. فجأة وثبت السمكة فى أسفل الوادى عند المنحنى .. ثم راحت تصعد فى تثاقل. التفت على الحوات إلي من حوله وهتف:

- دعونى معها أرجوكم. دعونى معها. هنالك شئ تديره الأقدار..)(١٤).

ولجمال السمكة بألوانها الحمراء والزرقاء والصفراء، ولكبرها .. ولصغر صنارة الحوات اتسع الخيال، واتسعت معه التفسيرات بين أهله وذويه:

- يقال إنها أعطته بعض الأوامر، قبل أن تغوص فى الماء باحثة عن الصنارة

- لا. يقال إنها سمكة مسحورة حملتها جنيات من نهر الأبكار...)(١٥)

وهكذا اتسعت الاجتهادات، وهذه السمكة العجيبة لوزنها وألوانها واجتهاد من حولها كأنها صورة مباشرة لعالم الليالى وخياله الممتع، إن هذه الصورة الروائية وثيقة الصلة، بل ومولدة من قراءات الروائى لحكايات الليالى بطريقة أقرب إلى المباشرة.

وخيالات الليالى الشعبية تمتد أيضا إلى اجتهادات الناس حول انتصار الحوات ومن معه على القصر، والراوى يسردها بصدق وحيادية، وهى تفسيرات

---

١٣) السابق/ ص١٥.
١٤) السابق/ ص١٥.
١٥) السابق/ ص١٦.

تنتمي إلي معطيات الليالى، ومن ثم الحكايات الشعبية بصفة عامة:

(يقال إن دموع على الحوات أغرقت القصر فى فيضان، وأن جدران القصر وكل صخوره تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب، فما أن فقأ الحراس عينى على الحوات حتى انهار كل شئ ونجا على الحوات بفضل السمكة التى حملته على ظهرها وهربت به)[١٦].

يقال إن على الحوات، ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا ارتفع إلي السماء، ثم صار شمسا هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد)[١٧].

ويفرق الباحث هنا بين مستويين فى خيال هذه الرواية، أما الأول المنتمى بولاء تام لليالى فيتمثل فى الاجتهادات الشعبية حول اصطياد السمكة أو الانتصار على القصر، ودائما يصدرها الراوى بقوله (يقال ..)، والتبعة هنا ليست على الراوى وإنما هو مسجل بحيادية، فينقل ما يصدقه ومالا يصدقه إيهاما بالحدوث.

أما النوع الثانى من الخيال، فهو خيال ينتمى إلي الراوى أو هو صادر عنه ولذلك امتدت المعاصرة إلى هذا الخيال، فقدمت الفكرة الخيالية، وبررت لها بأسباب أشبه بالعلمية، ليقترب الخيال هنا إلى درجة من درجات الخيال العلمى، عندما أسقط الراوى ضوءا من أشعة حضارتنا لتبرير خياله. ونلاحظ مثال ذلك فى تساؤل «على الحوات» وهو فى المدينة السابعة - مدينة العلماء - (عندما ذهب ليلا فوجد المدينة مضيئة (تساءل على الحوات هل طلعت الشمس، فأجيب

١٦) السابق/ ص٦٩.
١٧) السابق/ ص١٣٨.

إن الوقت ليل، وإنما هذا النور ينبعث من مرآة أقيمت فى منتصف السماء؛ لتظل الشمس مهما بعدت تنعكس فيها) (١٨).

ولاحظ الحوات أيضا فى المدينة العلمية نفسها (أن الماء ينقص شيئا فشيئا من البركة الرخامية، وأن سطح البركة يرتفع إلى فوق، ثم أن محورها يصغر وهى تضيق، حتى لم يبق إلا ما حوى سمكته) (١٩).

وحاول الراوى أن يقيم فى روايته خطاً خياليا موازيا للمسيرة الحضارية الواقعية، ليحقق بذلك البعد الرامز، فإذا هو يرمز لفئات الشعب (المعارضة / رجال الدين/ الحياديون/ الموالون للسلطة ...) رمز لهم بأسماء مدن، بل واستعار لها المؤتمرات والتوصيات وتطبيق نظم الحكم المختلفة كالاشتراكية فى المدينة السابعة - مدينة الأباه - . إنها تحقيق مباشر للمعادل الموضوعى الذى أشار إليه إليوت.

ثم يجلل الروائى هامة خيالاته وتخييله بنهاية مفتوحة اتسعت للاجتهادات والتفسيرات الكثيرة والمتنوعة، والتى بها يوثق الروائى تخليد روايته، ويحيى لها فرصة البقاء لفترات زمنية طويلة آتية. ويرفع بطلها إلى صورة نموذجية للأبطال فى السير الشعبية حيث عمد «الحوات» إلى صنع الخير (وليس من الضرورى أن تتحقق المعجزة تحققا فعليا، وإنما تلعب ثقة الشعب وتصوراته فى ذلك دورا فعالا) (٢٠).

وفى رواية «أحلام شهرزاد» لطه حسين، قصد طه حسين أن يجعلها واحدة

---

١٨) السابق/ ص٦١.

١٩) السابق/ ص٦٢.

٢٠) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى/ د. نبيلة إبراهيم / ص٧٠.

مماثلة لحكايات الليالى، ولكنها حكاية جاءت بعد الألف ليلة وليلة محملة ببعد سياسى رامز لفترة تأليفها ونشرها ١٩٤٢/١٩٤٣. فمن الطبعى إذن أن يستعين صاحبنا بمفردات التخييل من الليالى، وأن يتقمص مخيلة شهرزاد، ليحكى لنا عنها وهى نائمة حديث «فاتنة بنت الملك طهمان».

هذا الحديث الذى قصد به قصدا تهدئة «شهريار» الملك القلق فى بداية الرواية وهو قصد يوازى هدف القصة الإطارية لليالى، والنتيجة جاءت إيجابية حيث سبح الملك فى رومانسية رائعة مع «شهرزاد». وهى نتيجة - أيضا - توازى ما آلت إليه حكايات الليالى حيث هدأ الملك وتخلى عن سوداويته وعفا عن شهرزاد.

وما بين السبب والنتيجة كان الدواء ممثلا فى حكاية «فاتنة بنت الملك طهمان» واستعار لها طه حسين مفردات السحر والخيال من الليالى، فبنى مدنا طوباوية فى عمق البحار والمحيطات، وأقام حربا استعار فيها وسائل سحرية لتحسم نتيجة الحرب لمن هو أقوى سحرا، حيث تمكنت «فاتنة» من تحريك الصراع وأبطاله كيفما شاءت لأنها وبمعاونيها وأنوثتها والأقوى سحرا.

وإذا كانت كل هذه الأحداث فى قاع البحار فهى صورة موازية تماما لمثيلاتها فى «الليالى». مما يشى بأن التخييل هنا مستعار بمفرداته وأدواته، بل وبوسائله السحرية من الليالى العربية.

أما رواية نجيب محفوظ (ليالى ألف ليلة) فهى أكثر نضجا من (أحلام شهرزاد) فى توظيفها لقدرات الليالى الخيالية، لأن وسائل الاستعارة كانت أكثر وأقوى حتى كادت تكون الرواية على غرار الليالى كلها بكل مفرداتها

ومعطياتها ومسمياتها، فهى لم تستعن بحكاية أو بوسائل محدودة ومقيدة، وإنما استعارت كل شئ - تقريبا - ليكتب لنا «نجيب محفوظ» ليالى أخرى، ولكنها معاصرة.

ونحن بالفعل وسط عالم مماثل لليالى العربية، إنها ليالى أخرى جديدة بدءا من العنوان (ليالى ألف ليلة) ومرورا بالتقسيمات الحكائية ثم باستعارة الأسماء نفسها (شهريار - شهرزاد - الوزير دندان - دنيازاد - عبدالله البحرى وعبدالله البرى - والسندباد - عجر الحلاق - أنيس الجليس - سخر بوط وزرمباحة - إبراهيم السقا) ... ثم مرورا بالوسائل السحرية (طاقية الإخفاء/ خاتم سليمان ...) وقدرات الجن فى المسخ والتحول والإيقاع ببنى البشر، ثم مداعبة أحلام العامة حيث الفقير الذى يتحول فجأة إلى أمير مثل «نور الدين» عندما صاهر الملك وتزوج «بدينازاد» نتيجة لعبث الجان ببنى الإنسان، عندما عمدت «زرمباحة وسخربوط» تجميع «دنيازاد و نور الدين» فى ليلة ليناما معا، ويفرقان بينهما .. ثم يصبح كل منهما (دينازاد ونور الدين) وقد وجدا آثارا حسية ملموسة تعزز أن ما كان ليس حلما ...، حتى يحل «شهرياز» المشكلة بالصدفة البحتة فيزوجهما وذلك عندما اقتنع بحكاية «نور الدين» أثناء تجواله - شهريار - متخفيا فى صورة غريب بين عامة الناس ليستطلع أمورهم.

إنها صورة للخليفة العادل التى وردت فى الليالى . ومعروف الاسكافى» يدعى ملكيته لـ «خاتم سليمان»، وتستغل «زرمباحة الجنية» الفكرة فتمكنه من ذلك فيتغير حالة من فقير معدم إلى غنى مقرب للملك.

وطاقية الإخفاء يمتلكها «فاضل صنعان» بمعرفة الجان أيضا، فتغير من

شاب كريم متدين إلى سارق وزان وقاتل و ... . ولكنه لم يستسلم لإغراء «طاقية الإخفاء» .. فيرى فى الاعتراف بجرائمه خلاصا له وانتصارا لقوة إرادته ولزمت هذه الجرأة أن يضحى بنفسه، وآل إلى «النطع» ليجتزوا رأسه.

أما رحلات السندباد - عند نجيب محفوظ - فهى سبع استمع إليها «شهريار» ليشبع فضوله بالحكايات، فيقص السندباد ويحكى وينقله من جزيرة إلى أخرى فى جو أسطورى مماثل تمام المماثلة لليالى العربية، ويستمر السندباد فى حكاياته فيعلو ويهبط ويتعرض للموت وينجو .. والملك يستمع بشراهة ويستخلص الحكم لنفسه، أما «الشيخ البلخى» فدعا السندباد إلى معاودة السفر بشرط ألا يخطئ مرة أخرى لأنه عند ما رأى «الماس» أغراه فترك «الرخ» .. .

لقد دار «نجيب محفوظ» فى روايته «ليالى ألف ليلة» فى فلك الليالى العربية دورة كاملة موظفة مستلهمة ومحللة أيضا، ولقد تقمص بنجاح فائق «مخيلة» راوى الليالى حتى بلغ درجة من الروعة والاتقان مع حفظ واع لقدراته الفنية الذاتية حيث انتخبت مخيلته من معطيات الليالى الخيالية ما يتناسب وإدراكه الذاتى المتنق مع موقفه من العالم المعاصر وانفعاله بمعطياته، وهو يذكرنا هنا بقول د. شوقى ضيف (إن أبا تمام لم يكن سارقا، وأنه لم يعش على القديم وحده، بل جدد وأضاف إليه، وتلك هى الأصالة الصحيحة فى الأدب)(٢١).

---

٢١) فى النقد الأدبى/ د. شوقى ضيف/ ص١٨٢.

ويمكننا أن تستشهد على ذلك بالتحليل الروائى لفكرة المسخ والتحول التى عرض لها «نجيب محفوظ» واستقاها من الليالى بالطبع حيث تكررت كثيرا فى حكاياتها[٢٢]، وجادت الدراسات المعاصرة لتحلل رموز هذه المعطيات الشعبية، فقالوا: (صورة الرجل الذى ينقلب إلى حيوان وترده المرأة الجميلة مرة أخري. هذا يعنى أن الإنسان يمكن أن يسترد ملامحه وصفاته الإنسانية الجميلة بالرغبة الصادقة والحب. إنها صورة للشر الذى يمكن أن يتحول إلى الخير بالحب الصادق والكلمة الطيبة[٢٣].

وهذه التحولات الخيالية التى وجدناها لشخوص حكايات الليالى بفاعلية السحر يكررها «نجيب محفوظ» ولكن بطريقة خاصة يضفى عليها التحليل والمثيل، فهو لا يكتفى بالإشارة إلى هذه التحولات الخيالية بدافع فاعلية الجن، وإنما يتعمق هذه الشخصية المنفذة للتحولات فيحللها، ويسكن عقلها، وينطقها بمناجاة تكشف البعد الإنسانى والتطورات التى رقي إليها فى تحولاته الآتية:

(جمصة البلطى - عبدالله الحمال - عبدالله البرى - عبدالله المجنون - عبدالله العاقل). وفكرة التحليل لهذه الشخصية هو ما يميز «نجيب محفوظ» عن مسخ وتحولات الليالى والتى كانت غالبا لشخصيات مسطحة. أما هذه الشخصية فهى شخصية نامية متطورة بتطور الأحداث وأطوارها حتى تصل لدرجة من الكمال العقلى والدينى فى شخصية (عبدالله العاقل) الذى ينصح الملك «شهريار التائب» في نهاية الرواية.

---

٢٢) راجع الحكايات الأولى لليالى/ جـ١.

٢٣) راجع مضمون هذا التفسير فى كتاب (أشكال التعبير الشعبى / د. نبيلة إبراهيم) وفى كتاب (مقالات فى النقد الأدبى) للدكتور عبدالحميد إبراهيم.

وهناك تخييل آخر فرضته طبيعة الأحداث المروية، ويتمثل في خيال الوصل والولوج إلى الجنة لشهريار التائب فى نهاية الرواية، وهو خيال ينتمى إلى تصور ذاتى لما يؤمن به المتصوفة من درجات للوصل أو الاتحاد ... . أو هو يترجم بخياله صورة بتصور بشرى للفردوس الآتى للتائبين والمقربين (.. سرعان مالبى رغائبه الطارئة فخلع ملابسه وغاص فى الماء .. دلكته نبضات الماء بأنامل ملائكية وتسلق إلى باطنه ... خرج من الماء فوقف أمام مرآة فرأى نفسه جديدا فى إهاب فتى أمرد، قوى الجسم متناسقه، يوجه مليح ينضح فتوة وشبابا[٢٤] ..) ثم يقول (وجد شهريار نفسه فى مدينة ليست من صنع البشر، كأنها الفردوس جمالا وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة ومناخا ... تنتشر فوق أديمها الزعفرانى البرك والجداول، سكانها نساء، لا رجل بينهن، ونساؤها شباب، وشبابها جمال ملائكى.. وانتبهن إلي القادم - شهريار - فهرعن إلى الطريق الملكى المودى إلى القصر ..)[٢٥]. وقد انبهر بالقصر حتى آمن (بأن قصره القديم لم يكن سوى كوخ قذر)[٢٦] .. ولما استطلع «شهريار» النعيم الذى وصله (تبين لشهريار أنه بحاجة إلى ألف عام لاكتشاف خبايا الحديقة، وإلى ألف عام أو أكثر لمعرفة إبهاء القصر واجنحته ...)[٢٧].

ويلجأ «نجيب محفوظ» بذكاء إلى الإشارات المجملة غير المفصلة، ليترك للقارئ فرصة الانفعال بتحريك مخيلته هو الآخر لتفصيل ما أجمله الراوى (... ألف عام لانكشاف خبايا الحديقة .. وألف عام أو أكثر لمعرفة أبهاء القصر

٢٤) ليالى ألف ليلة/ نجيب محفوظ/ ص٢٦٤.
٢٥) ليالى ألف ليلة/ نجيب محفوظ / ص٢٦٦.
٢٦) المصدر السابق/ ص٢٦٦.
٢٧) السابق/ ص٢٦٧.

وأجنحته ..).

ويؤثر «نجيب محفوظ» أن يجمع شخوصه فى مقهى - كعادته فى كثير من رواياته - إلا أنه سمى المقهى باسم» مقهى الأمراء» ليرقى خياليا إلى مستوى المترددين عليه من خواصى رجال الدولة والسلطة. كما يستغل «نجيب محفوظ» قوة الجان وتميز ملكاته عن الإنسان استغلالا خياليا لا ليتحفنا ويدهشنا - كما فعلت حكايات الليالى -، ولكن ليظهر ضعف الإنسان أمام إغراءات الدنيا، وليثبت أن قليلا منا الصامد أمام هذه الإغراءات، ومن ثم جاءت صورة الجان - غالبا - ممثلة لانجاه الشر، فنور الدين يسقط مع دنيا زاد بفعل عبث «سخربوط وزرمباحة»، ومعروف الاسكافى يسقط أمام إهداء «خاتم سليمان» .. ولكن دوافع الخير تتملكه وينجو بنفسه فيغتنى ويعطى الفقراء، وفاضل سمعان» يسقط بإغراء «طاقية الإخفاء» فيتغير وبتبدل إلى الأسوأ، والجن يتدخل فى مغامرات «عجر الحلاق»[٢٨] ويخدعه ويعرضه للموت، وتتخفى «زرمباحة» فى صورة أمرأة بارعة الجمال هى «أنيس الجليس»[٢٩] لتسقط فى مخها كل رجالات الدولة بما فيهم «شهريار» نفسه الذى كان قد بدأ أولى خطوات التوبة، ولكنه سقط مع أول اختبار تحت إغراء المرأة الشيطانة «أنيس الجليس» .. ولم ينقذ الموقف إلا عبدالله المجنون - كبير الشرطة سابقا -، حيث أنقذ الجميع من موقف خزى وعار وفضيحة ... .

ولكى يحقق «نجيب محفوظ» تعادلية تخيلية توازى الليالى، فإنه أوجد الجن الخير فى مقابل الجن الشرير، فذكر (المعلم سحلول ثم قمقام وسنجام) إلا

٢٨) راجع المصدر السابق/ ص١٢٧.
٢٩) السابق/ ص١٥٦.

أن صورة وفاعلية الجن الشرير كانت أكثر، واكتفى الجن الخير بالمشاهدة والاستنكار دونما شجب!؟ ولا يخفى البعد الرامز لهذا التوظيف الذى أثمر بتقديم شخصيات ناضجة ومتباينة فى يد روائى يجيد التحليل الذى يحيى به شخوصه فى البعد التخيلى للقارئ، فأثمر الخيال، وأثمر التوظيف، والفضل يعود لليالى وخيالات حكاياتها الثرية بالدرجة الأولى الذى أغنى به الروائى العمق الواقعى.

أما فى رواية «المدينة المسحورة» نجد «سيد قطب» يتخذ من خيال الليالى وسيلة لترديد فكر دينى خاص، وكأن حبه للخيال وهروبه من الواقع يعادل رمزيا الهروب من الحياة الدنيا إلى الآخرة، حيث تصبح الرؤية الرومانسية مثالية، والخيال مثالا وضرورة لازمة لبنى البشر، ومن ثم فإنه ينطق «شهرزاد» بهذه المعانى (ألا ما أشقى الإنسان الذى لا يملك من هذا العالم إلا ما تبصر عيناه)[٣٠]، وشهريار يقول لشهرزاد (.. عالم ضيق يا شهرزاد، بل عالم جاف مشوه قبيح. إن الحياة بلا خيال نوع من التحجر، والعيش بلا أحلام حيوانية بليدة) (كما أن الواقع روئ ... إنه نوع من الموت أثناء الحياة)[٣١]. ويصل إيمانه بالخيال (المثال) درجة تفقده الثقة فى الحواس، لتصبح الحقيقة - عنده - فى الخيال والأحلام.

ويجعل سيد قطب من الساحرة «ثين» قدرة فاعلة ومؤثرة لتشاكل من بعد إيمانا بقدرة غيبية مجهولة، وهى توازى ساحرات الليالى بشكلهن القبيح، وهى ترد اعتبارها وتنتقم من ابن عمها - الذى لم يتزوجها - فى ابنته التى لم تتم

---

(٣٠) المدينة المسحورة/ سيد قطب/ ص٧.
(٣١) المصدر السابق.

زواجها هى الأخرى على من تحب، حيث تسحر «ثيت» المدينة إلى تماثيل قبل أن يلتقى الراعى - خطيب ابنة الملك - بعروسه.

لقد جعل سيد قطب الحلول بيد الساحرة ليمثل ذلك امتدادا لقناعته بعالم الخيال، والذى يراه بعدا مثاليا فى عالم واقع غير مثالى .. ولذلك لم يستعن بأدوات الواقع (المنطق والفكر والقدرة البشرية) بل استعان بالسحر.

والخيال فى المدينة الطوباوية لسيد قطب يستعين بقدمين واقعيتين، وتنطلق الرواية من أصول واقعية ممكنة الحدوث - تماما كما نجد فى حكايات الليالى - حيث إن الأمير - فى مدينة نفرت المصرية - يعجب بفتاه بارعة الجمال وفقيرة، فيتزوجها ويهجر من أجلها ابنه عمه «ثيتى» التى تتحول إلى ساحرة وتسكن الجبال انتظارا لفرصة الانتقام .. وتتاح لها فرصة الانتقام عندما تحرم ابنة الأمير من زواجها من الراعى الفقير الذى أحبته ... فبدأت الأحداث تستعين بأجنحة الخيال بعد أن سارت الأحداث سيرا أقرب للواقعية ومقدرا له إمكانية الحدوث.

وفكرة الرواية ليست جديدة على «الليالى»، ووسائله الخيالية واستعانته بالسحر امتداد لظلال الليالى. وإن كان التوظيف متواضعا فالسبب فى تقديرى أنها رواية من باكورة الروايات التى أفادت من الليالى، وأن التخييل ضيق الأفق - إن صح التعبير - فلم يغير الواقع، لأن الخيال افتقر إلى تأثيره المتوقع من موقعه القيادى الواجب توافره بخاصة فى الرؤى الطوباوية، هذا على الرغم من تعاطف «سيد قطب» مع الرؤى الخيالية لقناعته بأنها البديل عن الواقع فى معادلته: الواقع والخيال فى مقابل الحياة الدنيا والحياة الآخرة، إلا أن التنفيذ لم

يرق لمستوى البعد الفكرى في هذه الرواية.

أما الأعمال الروائية الباقية (ملحمة الحرافيش/ ثلاثية سبيل الشخص/ مالك الحزين) فهى أعمال استعانت بصدى الخيال فى توظيف فنى مستحدث، فابتعد الخيال عن الليالى ولم يكن بالصورة المباشرة التى رأينا فيها «شهريار وشهرزاد» عند طه حسين ونجيب محفوظ وسيد قطب. واكتفى الروائيون باستعارة بعض التيمات المتفرقة التى تنتمى من بعد إلى الليالى، وذلك لأن الواقع المعاصر استغرق هذه الأعمال فقل الخيال.

ففى «ملحمة الحرافيش» نجد بعض «التيمات» المتفرقة التى تنتمى إلى الحكايات الشعبية عامة، والليالى بصفة خاصة نحو: شخصية عاشور الناجى الذى وجد لقيطًا وبعد أن ساد وامتلك فتونة الحارة ونصر الحرافيش وحقق العدالة - دونما استعانة بالسحر والجان - رغب فى أن يخلد، فاختفى، وركبت على اختفائه حكايات تعكس التصورات الشعبية، بل والمستوى الثقافى. وظل أولاده وأحفاده يوقنون بأنه حى وأنه عائد، وأصبح الأمل المرتقب، حتى أن «فتح الباب» عندما كان يسرق مخزن «سماحة» الفتوة، ليعطى الطعام ليلا للحرافيش، اعتقد الحرافيش أن هذا العطاء من عاشور الناجى. وكان كلما ألم بأحد أحفاده ضيق ذهب إلى التكية وتغنى كما تغنى عاشور الناجى بل ويحلمون به فى الليل ويتلقون عنه الوعود والأوامر.

وتيمة أخرى تتمثل فى الغنى المفاجى، والفقر المفاجئ دونما تمهيد، وصاحب ذلك اختفاء وظهور، مما أفسح المجال لتخصيب الاجتهادات الخيالية

فى الحارة، ففى ملحمة «التوت والنبوت»[٣٢]، عاش آل الناجى عيشة فقيرة (فايز وعاشور وضياء وأمهم) حتى أن الفتوة أهان أمهم وصبروا علي الإهانة، وعمل «فايز» سائقا للكارو، وإذا به يختفى فجأة، وبعد فترة طويلة يظهر فجأة ويعود غارقا فى ثراء ونعيم مجهول الهوية، فيرفع أسرته لمصاف الأغنياء، وفجأة يجدونه منتحرا ثم يكتشفون إفلاسه، فتفتقر الأسرة مرة أخرى!.

هذه الوثبات بين الفقر والغنى نجد أمثلة عديدة لها فى الليالى مع اختلاف الأسباب ثم تيمة الاختفاء والظهور تكررت بكثرة مع (الخضر الذى يظهر فجأة بعد حول غياب لينقذ أخاه فى المزاد العلنى، و «سماحة» الذى تخفى فى شخصية بدر الصعيدى وعاش مطاردا، وما أن ظهر قد هيأ له القدر فرصة قتل أخرى فعاد ليختفى ..)[٣٣]

والتيمة الثالثة هى الاستعانة بالجان، ونجدها فى ملحمة «جلال صاحب الجلالة»[٣٤] الذى شاهد مصرع أمه «زهيرة» تقتل تحت بصره، ولما أراد التزوج من «قمر» بنت «ألفت» هانم، مرضت وماتت قبيل زفافها منه، ولعل هذا ما أغراه بفكرة الخلود[٣٥] وقبل كل شروطه من دفع للمال، وعزله عن الناس ومعاشرة للجن حتى يتحقق له الخلود، وبني مئذنة شيطانية فى أرض فضاء، ولكن عشيقته تدس له السم فيموت وتموت معه أحلامه فى الخلود ففشل كما فشل. جلجاش من قبل عندما مكنته الآلهة من الحصول على عشب الخلود، ولكن أمله ضاع عندما رأى الحية تقضم هذا العشب، فعاد ينتظر موته.

٣٢) راجع ملحمة الحرافيش / ص٩٠٥.

٣٣) السابق/ ص. ٢١.

٣٤) ملحمة الحرافيش/ ص٣٧٩.

٣٥) راجع إلحاح فكرة الزمن والخلود ص٤٢٣، ٤٢٧.

فمعاشرة الجن وخدعه المرأة، والقتل بالسم كلها حيل سبقته الليالى إليها فى مواطن متعددة.

وفى «ثلاثية سبيل الشخص» يستعير الروائى فكرة الرحل السندبادية، ولكنه سندباد فقير، فهوبطل معاصر مملوء بالضعف، ورحلته كانت فى أحياء القاهرة وربما يكون وصفه مغريا فى غير زماننا وفى غير مكاننا، واعتمد فى الرحلة على تيمة فنية دافعها التخييل وهى البناء المورفولوجى وتداخل الحكايات فى رحلة البطل، حتى أصبح مسيرا فى رحلة فكل شخصية تحيله إلى أخرى، تماما كما نجد بطل الليالى الذى ينتقل من عجوز إلى عجوز أو من مبنى إلى آخر للوصول إلى هدفه ...

والراوى مغرم بالليالى، وظلت حكايات الليالى بالنسبة له حلما يتمنى معايشته[٣٦]، ولكن إغراقه فى الواقع حرمه هذه المتعة، حتى متعة حلمه بالأميرة الجميلة التى (تفتح عينيها السوداوين، فيسيل العاشق بالمعشوق ...)[٣٧]، ولكن البصاصين يتشكلون له فى أشكال مختلفة فيفسدون أحلامه وخيالاته بمطاردتهم له، فيفيق على كابوس واقعى يجذبه بعنف من علياء خياله الممتد فى حكايات الليالى.

وعندما يتأكد صاحبنا من فشله يعود معتصرا الندم ويقول: (هكذا هى الدنيا)[٣٨].

وفى رواية «أصلان» نلتقى بدلالية الخلق الإطارى وفق محورى الصورة

٣٦) ثلاثية سبيل الشخص / ٨.
٣٧) السابق/ ص٦٨.
٣٨) السابق/ ص. ٧.

والمجاز والتى قال عنها ابن خلدون إنها تتحقق من خلال (النظر والاستدلال حين تجرد النفس منها صورا نفسانية عقلية، فيرتقى التجريد من المحسوس إلى المعقول والخيال واسطة بينهما، ولذلك أدركت النفس من عالمها ما أدركته، ثم ألقته إلى الخيال، فصوره بالصورة المناسبة)[٣٩].

والصور الجزئية المتلاحقة فى حلم ليلة الشتاء عند «يوسف النجار» تأتى موازية للواقع إن لم تكن منتزعة منه انتزاعا تسجيليا خالصا، لدرجة يشعرنا فيها الراوى أن الحلم والواقع، يقول الراوى فى نهاية الرواية (.... وقبل أن يغلق عينيه مرة أخري، مد أصابعه اليمنى، لامس جرحه الجديد.

وفتح الباب .... كانت الليلة تنقضى، والهدوء يتراجع ...

كما تتراجع الأحلام[٤٠].

ويلاحظ الباحث أن الرواية الحلم هنا جاءت نتيجة إغراق واستغراق واقعى للراوى، فولد لا شعوره رد الفعل بحلم ليلة الشتاء. واتصلت على التوازى فى الحلم حبات المطر المتساقطة مع البناء المورفولوجى بحكاياته المتداخلة، والتى تزداد تداخلا وعنفا كلما اشتدت حبات المطر. وحبات المطر تتراجع وتضعف وتضعف، فإذا بصاحبنا «الراوى يوسف النجار» ينسحب من حلمه رويدا رويدا حتى يفتح عينيه قبيل الفجر حيث (كانت الليلة تنقضى، والهدوء يتراجع، كما تتراجع الأحلام)[٤١]. ومن ثم قل تشابه الخيال مع خيال الليالى لتباعد المسافة بين (الواقع = الحلم، الليل = النهار)، ومن ثم تباعدت النهايات، فالنهاية هنا

---

٣٩) مقدمة ابن خلدون / ص٤٧٦.

٤٠) مالك الحزين/ إبراهيم أصلان/ ص. ١٥.

٤١) السابق/ ص. ١٥.

تشير إلى الانتقال من جرح إلى جرح آخر جديد على عكس النهايات الباسمة لحكايات الليالى. ويبدو أن الكاتب اكتفى بالإفادة من الليالى بالبناء المورفولوجى والتصوير الشعبى، حتى ليخيل إلينا بحق أن الرواية ألفها مجموعة من ساكنى امبابة(٤٢)، وإن اندسوا جميعا تحت عباءة الراوى، وحلمه، إلا أن حجمهم أكبر من فكرة السيطرة والانطواء التى حاولها «يوسف النجار» فى حلمه الطويل. وهل يحقق هذا الحلم طرفا من المقولة النفسية الأرسطية التى تؤكد أن الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع عقله، لا سيما وأن التخييل عملية مقصودة سلفا لإثارة المتلقى عندما يلج مع الراوى عالم الإيهام المرجو.

لقد أصبح (العنصر الخارق مرادفا للفنان نفسه، فهو تعويض آخر عن رغبة القاص في إيجاد حكاية مثيرة «إن كل نص يتكرر فيه العنصر الخارق هو بالضرورة سرد، ذلك لأن كل حادثة ذات سمة غيبية خارقة تأتى لتنقض استقرارا سابقا، وتعيد ترتيب الموقف)(٤٣).

---

٤٢) يشير إلى ذلك د. عبدالحميد إبراهيم فى كتابه «مقالات فى النقد الأدبى» جـ٤. يقول (هى ليست من تأليف شخص واحد اسمه إبراهيم أصلان، بل هى من تأليف جماعة اتخذت لها وسيطا هو إبراهيم أصلان) ص. د.

٤٣) الوقوع فى دائرة السحر/ راجع ص٢١٦ وما بعدها/ لمحسن جاسم الموسوى.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١ - أصلان: إبراهيم أصلان
مالك الحزين/ مطبوعات القاهرة/ ط١/ يناير ١٩٨٣.

٢ - جبير: عبده جبير
ثلاثية سبيل الشخص/ دار الشئون الثقافية العامة ببغداد (آفاق عربية).

٣ - حسين: طه حسين
أحلام شهرزاد/ دار المعارف بمصر/ العدد الأول من سلسلة «اقرأ» ١٩٤٣.

٤ - الخراط: ادوار الخراط
ترابها زعفران

٥ - قطب: سيد قطب
المدينة المسحورة/ دار المعارف ١٩٤٦. وطبعة دار الشروق بالقاهرة.

٦ - محفوظ: نجيب محفوظ
ليالى ألف ليلة/ مكتبة مصر
ملحمة الحرانيش/ مكتبة مصر

٧ - وطار: الطاهر وطار
الحرات والقصر/ دار الهلال بمصر/ روايات الهلال العدد ٤٦٢ فى ١٩٨٧.

٨ - ألف ليلة وليلة/ دار العودة ببيروت / ١٩٨٥.

ثانيا: المراجع:

٩ - إبراهيم: عبدالحميد إبراهيم

مقالات فى النقد الأدبى/ الجزء الرابع/ دار الهداية بمصر/ ط ١.

الوسطية العربية/ دار المعارف بمصر.

١٠ - إبراهيم:نبيلة إبراهيم

أشكال التعبير فى الأدب الشعبى/ مكتبة غريب/ الطبعة الثالثة

البطولة فى القصص الشعبى/ دار المعارف/ سلسلة كتابك ١٤ فى ١٩٧٧.

١١ - ابن خلدون:عبدالرحمن بن محمد

المقدمة .... طبعة كتاب التحرير

١٢ - بارت: رولان بارت

درس السيمولوجيا/ ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى/ دار توبقال للنشر بالمغرب ١٩٨٥.

١٣ - بدير: حلمى بدير

١٤ - التلاوى:محمد نجيب التلاوى

طه حسين والفن القصصى/ دار الهداية بمصر ١٩٨٦.

دراسات فى الفن القصصى المعاصر/ دار حراء ١٩٩١.

١٥ - الجرجانى:على بن عبدالعزيز الجرجانى.

الوساطة بين المتنبى وخصومه/ تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى/ مطبعة البابى الحلبى بمصر ١٩٦٦.

١٦ ـ حماد: هيام على حماد

المرأة فى ألف ليلة وليلة/ مكتبة نهضة الشرق ١٩٨٦.

١٧ ـ الخفاجي:ابن سنان الخفاجي.

سر الفصاحة/ تحقيق عبدالمتعال الصعيدى/ مكتبة صبيح/ القاهرة ١٩٦٩.

١٨ ـ خلوصي: صفاء خلوصي

الأدب المقارن فى ضوء ألف ليلة وليلة/ دار الشئون الثقافية ببغداد / العدد ١٨٩.

١٩ ـ خميس :عبدالرحمن خميس

ألف ليلة الجديدة/ سلسلة كتب للجميع ١٩٤٨.

٢٠ ـ الشوباشي:محمد مفيد الشوباشي.

القصة العربية القديمة/ دار المعارف/ سلسلة المكتبة الثقافية ١٩٨٦.

٢٢ ـ ضيف: شوقى ضيف

فى النقد الأدبى/ دار المعارف بمصر / الطبعة السابعة

شهرزاد فى النكر العربى الحديث/ دار الشروق

٢٣ ـ عبدالغنى:مصطفى عبدالغنى.

شهرزاد فى الفكر العربى الحديث/ دار الشروق

٢٤ ـ عصفور:جابر عصفور

مفهوم الشعر ـ دراسة فى التراث النقدى/ دار الإصلاح للطباعة والنشر بالدمام ـ السعودية ١٩٧٨.

٢٥ ـ عياد: شكري محمد عياد

البطل في الأدب والاساطير

٢٦ ـ القرطاجني: حازم القرطاجني

منهاج البلغاء/ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة/ دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦.

٢٧ ـ القلماوي: سهير القلماوي

ذكرى طه حسين/ دار المعارف بمصر/ سلسلة اقرأ

ألف ليلة وليلة/ دار المعارف بمصر / ١٩٥٩.

٢٨ ـ لؤلؤة: عبدالواحد لؤلؤة

الرواية الحديثة الانجليزية والفرنسية / سلسلة الألف كتاب بالهيئة العامة للكتاب بمصر بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية ببغداد/ الثاني ١٩.

٢٩ ـ الموسوي: محسن جاسم الموسوي.

الوقوع في دائرة السحر/ الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٨٧.

ثالثا: الدوريات:

١ ـ مجلة المكشوف اللبنانية ـ الأعداد ١٦٣ ـ ١٦٦ ـ ١٦٧ لعام ١٩٣٨.

٢ ـ مجلة: Westminster Review العدد ١١٩ لسنة ١٩٨٣.

المحتوى

(الصوت والصدى)

(دراسة فى تأثير ألف ليلة وليلة فى الرواية العربية المعاصرة)